This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

600093598/

64249

Ex Biblioth.
Universitatis
Frider. Guil.
Berolin.

Vend. ex
Bibl. Univ.
Berolin.

Ex Biblioth.
Universitatis
Frider. Guil.
Berolin.

Vend. ex
Bibl. Vniv.
Berolin.

PRÉCIS

D'UNE

THÉORIE DES RHYTHMES

DEUXIÈME PARTIE

PAR

LOUIS BENLŒW

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE DIJON

PARIS

67, RUE RICHELIEU

LIBRAIRIE A. FRANCK

LEIPZIG

10, 11, QUERSTRASSE

A. FRANCK'SCHE VERLAGS-BUCHHANDLUNG

ALBERT L. HEROLD SUCCESSEUR

LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'ECOLE IMPÉRIALE DES CHARTES ET DE LA SOCIÉTÉ IMPÉRIALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE.

1863

DES

RHYTHMES GRECS

ET PARTICULIÈREMENT

DES MODIFICATIONS DE LA QUANTITÉ PROSODIQUE

AMENÉES

PAR LE RHYTHME MUSICAL

PAR

LOUIS BENLŒW

PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE DIJON

BIBLIOTHECA BODLEIANA

PARIS
67. RUE RICHELIEU
LIBRAIRIE A. FRANCK

LEIPZIG
10. 11. QUERSTRASSE
A. FRANCK'SCHE VERLAGS-BUCHHANDLUNG

ALBERT L. HEROLD SUCCESSEUR
LIBRAIRE DE LA SOCIÉTÉ DE L'ECOLE IMPÉRIALE DES CHARTES ET DE LA SOCIÉTÉ IMPÉRIALE DES ANTIQUAIRES DE FRANCE.

1863

DROITS DE TRADUCTION ET REPRODUCTION RESERVÉS.

293 . e . 174 .

Ex Biblioth.
Universitatis
Frider. Guil.
Berolin.

Vend. ex
Bibl. Univ.
Berolin.

LEIPZIG, IMPRIMERIE DE B G. TEUBNER.

PRÉFACE.

Les notions de rhythmique grecque, renfermées dans les pages suivantes, sont presentées dans un ordre qui nous a été imposé par la nature même du sujet. Il s'agissait de mettre de la clarté et de la précision dans les données fragmentaires et embrouillées, que les anciens nous ont fait parvenir sur une matière assez difficile par elle-même. Marchant sur un terrain à peu près inconnu, il nous a fallu avancer avec précaution, et ne faire jamais qu'un pas à la fois. La rigueur d'une pareille méthode est inséparable d'une certaine aridité. Pas plus que dans les mathématiques, il n'y a de route royale pour ceux, qui veulent pénétrer jusqu'au fond de la science des rhythmes. Espérons toutefois, qu'il y aura encore dans notre pays, des esprits curieux des nouveautés de l'érudition classique, prêts à suivre avec interêt une étude, où les gens superficiels craindraient de ne rencontrer que de l'ennui et du dégoût.

Cette étude s'adresse surtout aux professeurs et à ceux qui aspirent à le devenir. Le maître, qui la possédera en entier, ne sera pas obligé de la faire connaître à ses élèves tout d'abord

jusque dans les moindres détails. Il pourra s'écarter quelquefois de la marche suivie par l'auteur, et laisser de côté, par exemple, les chapitres sur la sémasie et les temps allongés etc., pour aller droit à ceux qui traitent de l'irrationalité tolérée, des rhythmes mixtes etc. Il pourra revenir plus tard sur ses pas, et exposer les parties moins importantes de la science nouvelle. Deux ou trois leçons suffiront au besoin, pour mettre l'étudiant à même de comprendre le mécanisme des vers de Pindare, et de juger de la perfection rhythmique de ses odes.

On pensera peut-être que l'auteur, pour rendre les abords de cette théorie nouvelle plus faciles, aurait dû multiplier davantage les exemples. La vérité est, qu'il a craint de trop allonger son œuvre; il a été arrêté aussi par l'embarras du choix. Le programme de la licence couperait court à cet embarras, s'il ne variait pas. On serait disposé néanmoins, si cette publication était bien accueillie, à la faire suivre d'une petite brochure supplémentaire contenant les tableaux rhythmiques des principaux chœurs renfermés dans les pièces d'Eschyle, de Sophocle, d'Euripide et d'Aristophane désignées par le programme.

Bade-Bade, le 17me Septembre 1862.

INTRODUCTION.

Je ne me propose pas de reconstruire dans ces quelques pages le système de la rhythmique des anciens, et bien moins encore d'écrire un manuel de métrique: mon ambition se borne aujourd'hui à signaler aux hellénistes et aux savants français les cas très-nombreux, dans la poésie lyrique surtout, où le rhythme se trouve en conflit ouvert avec le mètre, où la mesure du chant et de la danse, qui accompagnent la parole, semble faire violence à la prosodie établie, où du mouvement trop varié des pieds semble naître une confusion, à laquelle nos philologues se sont vainement efforcés de porter remède. On a été jusqu'à soutenir, que les vers de Pindare n'étaient que de la prose légèrement rhythmée, qu'il n'y avait pas de mesure régulière dans les chœurs des tragiques, et on n'a pas craint d'affirmer de nos jours, que la quantité prosodique des Grecs et des Latins enseignée dans nos écoles était illusion et pure chimère. Je vais m'efforcer de réduire à leur valeur véritable ces assertions inconsidérées, en dégageant des textes difficiles et embrouillés des anciens, une série de principes et de règles, qui jetteront, j'ose l'espérer, une lumière nouvelle sur cette matière controversée.

Aux yeux des grammairiens des âges postérieurs, il existait une différence marquée entre le mètre et le rhythme; le premier, suivant eux, se compose de temps d'une valeur constante, de longues et de brèves, qui se trouvent dans la proportion de 2:1, et de douteuses (*ancipites, κοινούς*), tandis que le rhythme violente souvent la durée des syllabes (1). C'est surtout dans la poésie lyrique, que la prosodie cessait de conserver la fixité qui lui était propre dans les poëmes, composés en dactyles, anapestes, iambes et trochées. Lorsque le rhythme musical venait se joindre à la déclamation, il pouvait y avoir d'après l'avis de ces grammairiens, des longues plus brèves et plus longues que la longue ordinaire, des brèves plus longues et plus brèves que la brève ordinaire. Quant au fait lui-même, avancé d'un commun accord par tous les métriciens et musiciens grecs et latins, on ne saurait le mettre en doute. Il ne s'agit plus que de l'expliquer; il s'agit de prouver que cette apparente liberté, dont usaient les anciens poètes, n'était pas arbitraire,

(1) Longin. prolegg. 139, 142: *Ἔτι τοίνυν διαφέρει ῥυθμοῦ τὸ μέτρον, ἢ τὸ μὲν μέτρον πεπηγότας ἔχει τοὺς χρόνους, μακρόν τε καὶ βραχὺν καὶ τὸν μετὰ τοῦτον, τὸν κοινὸν καλούμενον, ὃς καὶ αὐτὸς πάντως μακρός ἐστι καὶ βραχύς· ὁ δὲ ῥυθμὸς ὡς βούλεται ἕλκει τοὺς χρόνους* etc. — Mar. Victor. 2482: Inter metricos et musicos propter spatia temporum, quæ syllabis comprehenduntur, non parva dissensio est. Nam musici non omnes inter se longas aut breves pari mensura consistere, si quidem et brevi breviorem et longa longiorem dicant posse syllabam fieri; metrici autem, prout cujusque syllabæ longitudo ac brevitas fuerit, ita temporum spatia definiri, neque brevi breviorem aut longa longiorem, quam natura in syllabarum enuntiatione protulit, posse aliquam reperiri. Cp. aussi Dionys. de compos. verb. c. 15.

contenue qu'elle était dans de certaines limites arrêtées par des lois précises; que la quantité prosodique malgré les changements assez sensibles que la mesure de la danse et de la musique lui faisait subir, maintient ses droits, et reste la base et comme la substance matérielle du vers antique.

DIFFÉRENCE DU RHYTHME ET DU MÈTRE.

La rhythmique sert de base commune à trois arts, à la musique, à la métrique et à la danse. C'est le rhythme qui donne force et réalité à la mélodie, qui règle la parole et la cadence du pas, qui en un mot met de l'ordre dans le mélange confus des tons, des mots et des mouvements. Lui, il est la forme (*εἶδος*); eux, ils sont la matière (*ὕλη* ou *τὸ ῥυθμιζόμενον*); ou bien le rhythme est appelé le mâle (*τὸ ἄῤῥεν*), la musique et les arts, qui le secondent, des femelles (*τὸ θῆλυ*) (1).

Les anciens rhythmiciens appelaient le chant *μέλος*; la parole parlée, *λέξις*. Tous les deux réunis au *ῥυθμός*, c'est-à-dire au pas rhythmique, constituaient le poëme lyrique complet (*ᾠδή*, *τέλειον μέλος*). La danse, la musique et la parole y étaient soumises au même rhythme. La *λέξις* seule (*λέξις ψιλή*), est ce qu'on appelle la prose (*πεζὸς λόγος*). La musique seule et la danse seule n'étaient pas en usage chez les Grecs à l'époque classique

(1) Aristox. p. 268—279. Aristide 31, 43. Mart. Cap. 190.

de leur littérature. La première ne nous donne que des airs vagues (ἄτακτοι μελῳδίαι), la seconde c'est le rhythme lui-même, sans *substratum*, la forme sans la matière (ῥυθμός, dit Aristide: ψιλὴ ὄρχησις). La musique réunie à la parole, mais dépourvue de rhythme, donne naissance à des chants désordonnés, irréguliers (κεχυμένα ᾄσματα). La musique réunie au rhythme produit ce que nous appelons la musique instrumentale (κρούματα, κῶλα). Le rhythme, introduit dans la prose, produit de la prose qui ressemble à la forme métrique, de la prose déclamée, comme on en trouve dans les œuvres de Sotade.

Il suit de ces préliminaires, que la métrique est subordonnée à la rhythmique, qu'elle en est une partie importante, mais enfin une partie (1). Suidas dit expressément que le ῥυθμός est τὸ γενικώτερον, et que le mètre est une espèce (εἴδός τι) du rhythme. Aussitôt que le rhythme se prononce dans le langage parlé, que ce soit par voie de déclamation ou de chant, ce rhythme est appelé mètre. Tout mètre est donc en même temps rhythme, tout rhythme n'est pas mètre (2). Car le rhythme éclate aussi dans les sons de la flûte et de la lyre, et dans les pas de la danse.

Les principes de la rhythmique ne s'appliquent pas à la langue seule, comme la métrique, qui présuppose ces principes. Toutefois il ne faudrait pas croire, que le poète

(1) Aristide p. 49.
(2) Ce sont les propres termes d'Augustin De musica 3, 1.

composât son poëme d'abord d'après un certain mètre, pour soumettre ensuite ce mètre aux lois du rhythme. Dans le poète le rhythmicien et le métricien se confondaient; dans le poëme le pied métrique, la période métrique étaient aussi le pied rhythmique, la période rhythmique. C'est la différence des matières (ὕλη), des *substrata* du rhythme, qui a amené la séparation des deux sciences. La danse et la musique ne peuvent se passer de rhythme; mais la langue en est jusqu'à un certain point indépendante. Les valeurs prosodiques existaient naturellement. On ne pouvait ni trop les violenter, ni moins encore les supprimer. Enfin dans la musique des anciens, ce n'est pas l'harmonie des sons, comme dans nos concerts et dans nos opéras, c'est la pensée, qui était la chose principale. On comprendra maintenant, pourquoi à côté des règles plus générales de la rhythmique, les anciens ont établi aussi les règles spéciales de la métrique.

Pratiquement envisagés, rhythme et mètre étaient donc identiques; c'est la théorie, qui les a séparés. Cette théorie fut développée par les grammairiens. Ceux d'entre eux, qui appartenaient à une époque plus récente, n'avaient plus en vue que la *lecture* des anciens poètes. Ils oublièrent, qu'une ode ne se récitait pas, mais qu'elle se chantait et qu'elle se dansait en même temps: et comme la rhythmique et l'harmonique ne trouvèrent désormais plus d'application, ils négligèrent l'une et l'autre. Or dans la prose et dans la poésie de leur temps, on ne connaissait

plus que le contraste de la longue et de la brève, de la longue qui contenait deux temps, de la brève qui n'en contenait qu'un. On ne se souvenait plus des modifications légères, imperceptibles, mais importantes, que le rhythme avait fait subir fréquemment à la quantité primitive. Les musiciens et les rhythmiciens n'avaient pas toujours signalé ces modifications, mais ils les avaient présupposées; elles découlaient du reste nécessairement de la doctrine rhythmique. On finit à la longue par s'apercevoir de la différence, qui existait entre les préceptes des grammairiens, appelés plus particulièrement *μετρικοί*, et ceux des rhythmiciens proprement dits. Nous même, nous serons forcé de signaler bien souvent cette différence; nous distinguerons entre la mesure métrique et la mesure rhythmique, à chaque page de notre traité. Mais nous rappelons encore un coup, que cette différence n'existait pas à l'origine; que musique, poésie et danse furent régies pendant bien longtemps par la loi commune du rhythme.

TABLE DES MATIÈRES.

			Page
Préface			v—vi
Introduction			vii—ix
Différence du mètre et du rhythme			ix—xii

Livre I.

DES RHYTHMES SIMPLES.

Chap.	I.	Le pied rhythmique	1—3
„	II.	La période rhythmique	3—4
„	III.	Examen des périodes	5—8
„	IV.	Ce que les musiciens entendent par rhythmes dactyliques, iambiques, péoniques	9—11
„	V.	De la sémasie ou de la force et de l'ordre des frappés	11—30
„	VI.	Des rhythmes lents et des temps allongés	30—37
		Tableau des périodes régulières simples	37—39
„	VII.	Les périodes catalectiques. Les pauses	39—48
„	VIII.	Analyse des vers d'une grande étendue	49—53

Livre II.

DES PÉRIODES COMPOSÉES ET COMPLEXES. DES PIEDS SEMI-RHYTHMIQUES ET DE L'IRRATIONALITÉ TOLÉRÉE.

Chap.	I.	Les rhythmes composés réguliers (ioniques, choriambes, dochmiaques)	55—59
„	II.	L'irrationalité tolérée et les pieds semi-rhythmiques	59—62
„	III.	Des iambes et des trochées irrationnels	62—65
„	IV.	L'irrationalité dans les strophes doriques	66—69
„	V.	Des pieds cycliques	69—73
„	VI.	Des rhythmes complexes	73—80
„	VII.	Périodes glyconiques et logaédiques	80—83

Page

Chap. VIII. La base rhythmique . . . . . 83—86
„ IX. Changement de mesure . . . . . 86—93
„ X. Du retour régulier des périodes rhythmiques dans la strophe . . . . . 93—98

III. EXEMPLES.

Les odes de Pindare 99
Olympique I. . . . . 100—102
Pythique IV . . . . . 102—105
Les mètres d'Horace et leur mesure rhythmique . . . 105—108

APPENDICE.

Le solfège grec d'après l'Anonymus de musica . . . 108—109
L'hymne à la Muse . . . . . 110—111
Note sur le vers alexandrin . . . . . 111—112

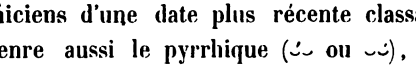
Livre I.

DES RHYTHMES SIMPLES.

Chap. I. LE PIED RHYTHMIQUE.

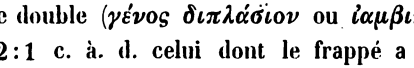
Les anciens musiciens (1) distinguaient trois genres de rhythmes (*γένη ῥυθμικά*, *γένη τῶν ποδῶν*), qui répondent aux mesures à trois-huit, à quatre-huit et à cinq-huit des modernes. Voici ces 3 genres:

1. Le *rhythme à parties égales* (*γένος ἴσον* ou *δακτυλικόν*), dans lequel le frappé renferme le même nombre de temps que le levé. Ce rhythme se retrouve dans les dactyles, les anapestes, les spondées, les proceleusmatiques doubles:



Des rhythmiciens d'une date plus récente classaient dans ce premier genre aussi le pyrrhique (⏑⏑ ou ⏑⏑), autrement dit *hégémon*. Mais Aristoxène l'exclut du nombre des rhythmes.

2. Le genre double (*γένος διπλάσιον* ou *ἰαμβικόν*) ou le rhythme de 2:1 c. à. d. celui dont le frappé a une durée double du levé. Il embrasse le trochée (*τροχαῖος* ou *χορεῖος*), l'iambe et le tribraque.



3. Le rhythme de 3:2 (*γένος ἡμιόλιον* ou *παιωνικόν*, *rhythmus sescuplex*), dont le frappé a une durée une fois et demie plus grande, que le levé. Nous reconnaissons ce

(1) Plat. de rep. III, 400. Aristot. rhet. III. 8. Aristox. rhyth. 300. Martian. Cap. c. 192 etc.

rhythme dans le crétique (*παίων διάγυιος*) $\overset{\prime\prime}{-}{}_3\smile \mid \overset{\prime}{-}_2$ et dans les solutions du crétique, les péons premier et quatrième:

1. $\overset{\prime\prime}{-}\smile \mid \underline{\smile\smile}$ 4. $\overset{\prime\prime}{\smile\smile} \mid \overset{\prime}{-}$

Nous le reconnaissons aussi dans le *bacchius* des métriciens: $\overset{\prime}{-} \mid \overset{\prime\prime}{-}\smile$. Mais les rhythmiciens ne le classent pas dans cette catégorie; ils désignent par *bacchius* les pieds, que nous appelons ordinairement choriambe et antispaste.

On le voit dans ce rhythme, le levé, qui tombe sur une longue, ressort un peu plus que la brève qui fait encore partie du frappé: $\overset{\prime\prime}{-}\smile \mid \overset{\prime}{-}$. Ce levé pourrait être appelé un frappé plus faible. Aussi marquons nous le frappé véritable d'un accent double (1).

Le nombre des temps d'après Aristoxène, qui ne veut pas du pyrrhique pour rhythme, sera de 4 pour le *γένος ἴσον*, de 3 pour le *γένος διπλάσιον*, de 5 pour le *γένος ἡμιόλιον*; d'où les termes: *τετράσημον* (c.-à-d. *τέσσαρα σήματα ἔχον*), *τρίσημον*, *πεντάσημον*. Mais ce sont là les plus petites étendues (*τὰ ἐλάχιστα μεγέθη*), les monopodies. La rhythmique, comme nous verrons tout-à-l'heure, admet des périodes autrement longues.

Les trois genres indiqués plus haut étaient seuls considérés comme étant conformes au rhythme et perceptibles à l'oreille (*γνώριμα τῇ αἰσθήσει*) (2). Aristide, Mart. Capella et Psellus reconnaissent, il est vrai, un quatrième genre, *γένος ἐπίτριτον*, dont le frappé est au levé comme 4 : 3 et dont la moindre étendue embrasserait sept temps; ils parlent même d'un cinquième, *γένος τριπλάσιον*, dont le frappé est au levé, comme 3 : 1. Le *γένος ἐπίτριτον* contenait les pieds, que les métriciens appellent *épitrites* (– – ⏑ –, – ⏑ – –, ⏑ – – –, – – – ⏑); mais on s'en servait très-rarement, et Aristoxène,

(1) Aristid. rhythm. 289. *Ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω.*
(2) Aristox. rhyth. 289, 293. Harm. 34.

le plus ancien des musiciens, le proclame contraire au rhythme (1). Ce qui distingue les trois genres indiqués plus haut des deux dont nous venons de faire mention, c'est qu'à l'aide des premiers *seuls* on pouvait composer soit un chant, soit au moins une période rhythmique entière (*συνεχὴς ῥυθμοποιΐα*), tandis que les deux derniers ne se rencontrent que dans des pieds isolés. C'est pourquoi ils n'ont pour nous que peu d'importance.

Chap. II. LA PÉRIODE RHYTHMIQUE.

La monopodie, telle que nous venons de la décrire, comprenant un minimum de temps rhythmés, est proprement le pied rhythmique, *ὁ ποὺς καθ' αὑτόν*, comme Aristoxène l'appelle. Il lui oppose le pied variable et multiple (dipodie, tripodie etc.) reproduisant les mêmes proportions du frappé et du levé sur une plus large échelle; ce pied, nous l'appelerons *période*. L'étendue de cette période varie considérablement (*διαφορὰ κατὰ μέγεθος*) non seulement d'un genre à l'autre, mais encore dans le domaine de chaque genre en particulier. Aristide dresse le tableau de ces variations. Ce tableau, il est vrai, est loin d'être complet; il s'arrête même presqu' au commencement (au *μέγεθος ὀκτάσημον*). Le reste est perdu. Mais nous pouvons suppléer à cette perte par les données très-suffisantes, que nous fournissent sur l'étendue des périodes rhythmiques Aristide, Martianus et Psellus (2).

Voici le passage important d'Aristide (3).

Le *γένος ἴσον* (mesure à quatre-huit) commence à partir d'un pied de deux temps — Aristoxène aurait dit quatre

(1) Aristox. rhyth. 305. *οὔτ' ἐστιν ἔῤῥυθμος ὁ τοῦ ἐπιτρίτου.*
(2) Aristox. rhyth. 289. 292. 302. Aristide 34.
(3) Aristide 35. Martian. Capella 192. 193. Psellus apud Morelli 301.

temps; mais pour Aristide le pyrrhique est un pied rhythmique — et atteint son maximum d'étendue dans la période de seize temps (*πληροῦται ἕως ἑκκαιδεκασήμου*). Nos sens, ajoute Aristide, seraient impuissants à saisir un rhythme dans une période plus longue.

Le *γένος διπλάσιον* (mesure à trois-huit) part d'un pied rhythmique de trois temps et s'avance jusqu'à une période de dix-huit, terme extrême du genre.

Le *γένος ἡμιόλιον* (mesure à cinq-huit) a pour plus petite unité un pied de cinq temps et pour plus grande la période de vingt-cinq. L'oreille ne perçoit plus audelà de cette limite (*μεχρὶ γὰρ τοσούτου τὸν τοιοῦτον ῥυθμὸν τὸ αἰσθητήριον καταλαμβάνει*).

Le résultat général de ces observations peut se résumer dans le tableau suivant:

	Mesure à $\frac{4}{8}$ (*γένος ἴσον*)	Mesure à $\frac{3}{8}$ (*γ. διπλάσιον*)	Mesure à $\frac{5}{8}$ (*γ. ἡμιόλιον*)
Pied rhythmique (*ποὺς ἐλάχιστος* ou *καθ' αὑτόν*)	4	3	5
Période rhythmique (*ποὺς μέγιστος*)	16	18	25

Dans ces périodes les proportions fondamentales de 1 : 1, de 2 : 1, de 3 : 2 doivent se reproduire regulièrement; un des frappés domine les autres, sans pourtant les anéantir, comme dans la phrase l'accent du mot le plus important domine les accents des autres mots, sans les effacer. C'est ce frappé principal, qui constitue l'unité de la période rhythmique et en fait comme *un seul pied*. Quelque chose de semblable arrive dans la musique d'aujourdhui, lorsque l'on réunit 2, 3, 4 pieds rhythmiques pour en faire une seule mesure à six-huit, neuf-huit ou douze-huit (1).

(1) Notons en passant que l'exigence de la musique moderne de commencer un

Chap. III. EXAMEN DES PÉRIODES.

La période ne saurait être rhythmique, que lorsque le nombre des temps, qui la constituent, est divisible dans les proportions susmentionnés de 1 : 1, de 2 : 1, de 3 : 2. Il va sans dire, que chaque période ne peut être divisée qu'en deux parties, dont l'une réprésente le frappé, l'autre le levé. Le terme technique pour *temps* employé par Aristoxène et par ses successeurs est *σημεῖον* (c'est-à-dire signe, pour indiquer la durée la plus courte), équivalent de *χρόνος* ou *ἀριθμός*. C'est ainsi que les musiciens grecs désignent une étendue de 5, 6, 8 temps par les termes *πεντάσημον*, *ἑξάσημον*, *ὀκτάσημον μέγεθος*. C'est à cette dernière que s'arrêtent les recherches d'Aristoxène; mais après l'avoir suivi jusque-là, nous serons assez éclairés pour trouver notre chemin jusqu'au bout.

Aristoxène déclare, que deux temps (*δίσημον μέγεθος*) ne sauraient former un rhythme (1). Trois temps (*τρίσημον μέγεθος*) constituent (v. plus haut) la plus petite unité du *γένος διπλάσιον* (2 : 1); quatre temps (*μέγεθος τετράσημον*) la plus petite unité du *γένος ἴσον*; car la proportion de 3 : 1 serait contraire aux lois du rhythme. Cinq temps (*μέγεθος πεντάσημον*) constituent la plus petite unité du *γένος ἡμιόλιον* (3 : 2); car la proportion 4 : 1 n'est pas admissible non plus.

L'étendue de 6 temps (*μέγεθος ἑξάσημον*) présente les

air ou un chant par un frappé n'existait pas chez les anciens. Deux pieds rhythmiques de la même mesure, et renfermant le même nombre de temps n'en pouvaient pas moins différer *κατ' ἀντίθεσιν*, comme on disait, c'est-à-dire par l'ordre des frappés et des levés. Aristox. rhythm. 300. Aristide 34. Mart. Capella 193.

(1) *Παντελῶς ἂν ἔχοι τὴν ποδικὴν σημασίαν.*

divisions suivantes: 5 : 1, 4 : 2, 3 : 3. La première de ces proportions n'est pas *rhythmique*, mais la seconde est du *γένος διπλάσιον*, la 3ème du *γένος ἴσον*, ce qui fait, que d'après les termes mêmes d'Aristoxène cette période appartient à la fois au rhythme iambique et au rhythme dactylique. Les deux formes métriques du *μέγεθος ἑξάσημον* sont par conséquent:

$\overset{-}{-}_3 \breve{\smile} \; \overset{-}{-}_3 \breve{\smile}$ (*γένος ἴσον*) ou $\overset{-}{-} \breve{\smile}\breve{\smile}_2 \; \overset{-}{-}$ (*γένος διπλάσιον*).

On voit que la seconde embrasse les choriambes ou les ioniques ($- - \breve{\smile}\breve{\smile}$), pieds qu'Aristide ne considère plus comme simples (*ἁπλοῦ*), mais comme composés (*σύνθετοι*). Voyez au livre II.

Sept temps (*μέγεθος ἑπτάσημον*) ne constituent jamais de période rhythmique, c'est-à-dire ne sauraient être divisés dans des proportions conformes au rhythme, et n'admettent pas ce que les musiciens appellent la *διαίρεσις ποδική*. Voici les divisions possibles: 1 : 6, 2 : 5, 3 : 4. Il en est de même des étendues de 11, de 13, de 17, de 19, de 14.

Il est vrai, que celle-ci peut se subdiviser en 7 + 7; mais nous savons déjà par Aristoxène, qui repousse le mouvement des épitrites, que sept temps ne forment pas une période rhythmique. Ce qui est vrai de la partie doit l'être du tout. Enfin les étendues de 21, 22, 23, 24 temps n'offrent pas non plus de proportions rhythmiques. Car quoiqu'elles puissent être divisées en 7 + 14, 11 + 11, 8 + 16, 12 + 12, chiffres, qui présentent les proportions de 1 : 1 et de 1 : 2, elles dépassent de plusieurs temps les limites, dans lesquelles le mouvement du *γένος ἴσον* et du *γένος διπλάσιον* se renferment. Restent les étendues:

de 8 temps (*μέγεθος ὀκτάσημον*), divisible en 4 + 4 (proportion 1 : 1), appartenant au *γένος ἴσον* $\overset{-}{-}_4 - \mid \overset{-}{-}_4 -$.

de 9 temps (*μέγεθος ἐννεάσημον*), divisible en 6 + 3 (proportion 2 : 1), appartenant au *γένος διπλάσιον* ⏑″ ⏑$_6$ – ⏑ | ⏑′$_3$ ⏑.

de 10 temps (*μέγεθος δεκάσημον*), divisible en 5 + 5 (proportion 1 : 1) — *γένος ἴσον* — et en 6 + 4 (proportion 3 : 2) — *γένος ἡμιόλιον*. Les deux formes sont: ⏑″ ⏑ – | ⏑′ ⏑ – (5, 5) et ⏑″ – – | ⏑′ – (6, 4). Ce dernier rhythme s'appelle *παίων ἐπιβατός* et il est le double du *παίων* simple (*διάγυιος*) ⏑″ ⏑ | ⏑′.

de 12 temps (*μέγεθος δωδεκάσημον*), divisible en 8 + 4 (proportion 2 : 1) — *γένος διπλάσιον* — et en 6 + 6 (proportion 1 : 1) — *γένος ἴσον*. La division en 6 + 6 peut affecter deux formes: ⏑″ ⏑ – ⏑ | ⏑′ ⏑ – ⏑ (6, 6) et ⏑″ ⏑⏑ – | ⏑′ ⏑⏑ – (6, 6). Voici celle de 8 + 4: ⏑″ ⏑⏑ – ⏑⏑ (8) | ⏑′ ⏑⏑ (4).

de 15 temps (*μέγεθος πεντεκαιδεκάσημον*), divisible en 10 + 5 (proportion 2 : 1) — *γένος διπλάσιον* — dont voici la forme: ⏑″ ⏑ – – ⏑ – (10) | ⏑′ ⏑ – (5).

de 16 temps (*μέγεθος ἑκκαιδεκάσημον*), divisible en 8+8 (proportion 1 : 1), appartenant au *γένος ἴσον* (étendue la plus grande du *γένος*): ⏑″ ⏑⏑ – ⏑⏑ (8) | ⏑′ ⏑⏑ – ⏑⏑ (8).

de 18 temps (*μέγεθος ὀκτωκαιδεκάσημον*), divisible en 12 + 6 (proportion 2 : 1), appartenant au *γένος διπλάσιον* (étendue la plus considérable du *γένος*): ⏑″ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ (12) | ⏑′ ⏑ – ⏑ (6) et ⏑″ ⏑⏑ –, – ⏑⏑ – (12) | ⏑′ ⏑⏑ – (6).

de 20 temps (*μέγεθος εἰκοσάσημον*), divisible en 12 + 8 (proportion 3 : 2), appartenant au *γένος ἡμιόλιον*: ⏑″ ⏑⏑, – ⏑⏑, – ⏑⏑ (12) | ⏑′ ⏑⏑ – ⏑⏑ (8).

de 25 temps (*μέγεθος πεντεκαιεικοσάσημον*), divisible en 15 + 10 (proportion 3 : 2), appartenant au *γένος ἡμιόλιον* ou *παιωνικόν*: ⏑́ ⏑ –, – ⏑ ⏑ –, – ⏑ – | ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑ –. Cette étendue nous fournit la période la plus longue de la mesure à cinq-huit, c'est-à-dire la plus longue période possible.

Corollaire. Dans les pieds simples (monopodies) du *γένος ἴσον* et du *γένος διπλάσιον* (⏑́ ⏑⏑; ⏑́ ⏑; ⏑ ⏑́), le levé, qu'il embrasse une syllabe ou même deux, ressort toujours moins que le frappé. Dans la monopodie péonique (⏑́ ⏑ ⏑ ou ⏑ ⏑ ⏑́) le levé est sans doute moins en lumière que la première syllabe du frappé, mais il l'est un peu plus que la seconde, qui est brève. Ce levé, qui est donc un frappé plus faible, est désigné quelquefois comme frappé (1).

Il résulte de là, que dans les périodes rhythmiques, qui sont le multiple des pieds rhythmiques, le frappé et le levé contenant chacun plusieurs syllabes, toutes celles, qui constituent le frappé, ne peuvent être considérées comme étant plus en lumière que toutes celles, qui constituent le levé. La 1re syllabe du frappé *domine toutes les syllabes de la période*, même la 1re du levé. Mais la 1re du levé est supérieure non seulement à toutes celles, qui constituent le levé tout entier, mais encore à toutes celles, qui constituent le frappé, excepté la première. En un mot la 1re syllabe du levé est la seconde d'importance dans la période entière. C'est pour rendre cette position visible à l'œil, que nous attribuons un accent à la 1re du levé; mais pour marquer en même temps la force plus grande de la 1re du frappé, nous la notons d'un accent double.

(1) Aristid. rhyth. 189 *ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω*, définition du crétique ⏑́ ⏑ ⏑́.

Chap. IV. CE QUE LES MUSICIENS ENTENDENT PAR RHYTHMES DACTYLIQUES, IAMBIQUES, PÉONIQUES.

On se souvient, que le spondée, le dactyle, l'anapeste envisagés comme pieds rhythmiques ou comme monopodies avaient été placés dans le *γένος ἴσον*, parceque le frappé y avait le même nombre de temps que le levé (– –, – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ –). Il s'ensuit, que toute période, dans laquelle le nombre des temps du levé égale le nombre du frappé, appartient pareillement de plein droit au *γένος ἴσον*. Cette période s'appelle alors, et seulement à cause du mouvement qui y règne, *ῥυθμὸς ἴσος* ou *δακτυλικός*, rhythmes à parties égales ou rhythme dactylique (1). C'est ainsi que la dipodie trochaïque

– ⏑ | – ⏑

prend chez les anciens musiciens le nom *ῥυθμὸς δακτυλικὸς ἑξάσημος* (6 temps); la dipodie spondaïque ou dactylique – – | – – celui de *ῥυθμὸς δακτυλικὸς ὀκτάσημος* (8 temps); la dipodie péonique – ⏑ – | – ⏑ – celui de *ῥυθμὸς δακτυλικὸς δεκάσημος*. Car dans toutes ces dipodies le frappé et le levé, chacun représenté par une monopodie, sont dans la proportion de 1 : 1, exactement comme dans le spondée, l'anapeste et le dactyle simple.

Par la même raison toutes les tétrapodies sont considérées comme *ῥυθμοὶ ἴσοι* ou *δακτυλικοί*. Car elles sont toutes partagées en deux dipodies, dont l'une constitue le frappé, l'autre le levé. Quatre trochées prononcés sans arrêt de la voix – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ s'appellent un *ῥυθμὸς δακτυλικὸς δωδεκάσημος*, quatre dactyles ou spondées – ⏑⏑ – ⏑⏑ | – ⏑⏑ – ⏑⏑ un *ῥυθμὸς δακτυλικὸς ἑκκαιδεκάσημος*. On pourrait croire

(1) Marius Victor. 2484.

600093598/

64249

Ex Biblioth.
Universitatis
Frider. Guil.
Berolin.

Vend. ex
Bibl. Vniv.
Berolin.

plus est grand le nombre des marques qu'il exige. Le genre dactylique n'admettant qu'une étendue de 16 temps, ses périodes ne renferment qu'un frappé et un levé, et deux marques peuvent leur suffire. Le genre péonique, dont les périodes ont jusqu'à 25 temps, reclame le plus grand nombre de marques, c'est-à-dire quatre. Le genre iambique enfin, qui tient le milieu entre le genre dactylique et le genre péonique pour l'étendue de ses périodes doit conserver cette position intermédiaire pour le nombre des marques, qui est de trois. Tel est le principe formulé par Aristoxène; comment sera-t-il appliqué dans chaque genre en particulier?

I. GENRE DACTYLIQUE (*γένος ἴσον*).

Nous savons déjà que dans les pieds multiples la première syllabe du levé est supérieure non seulement à toutes celles qui constituent le levé tout entier, mais encore à toutes celles qui constituent le frappé excepté la première, en un mot, que la première syllabe du levé est la seconde d'importance dans la période entière. Nous savons aussi, que notre usage de commencer un air ou un chant invariablement par un frappé n'existait pas chez les anciens. Un pied multiple pouvait revêtir plusieurs formes, suivant que c'était le frappé ou le levé qui précédait. C'est là ce que les anciens appellent *διαφορὰ κάτ' ἀντίθεσιν*. Le nombre de ces formes est de deux dans le genre dactylique; il augmente nécessairement dans les autres genres. Voici maintenant le tableau des pieds multiples (*πόδες μεγάλοι*) appartenant au genre dactylique d'après l'ordre et la force de leurs *ictus:*

1. *ποὺς ἴσος ἑξάσημος* ($\frac{6}{8}$):

a. ″ ⏑ ′ ⏑
⏑ ″ ⏑ ′

b. ′ ⏑ ″ ⏑
⏑ ′ ⏑ ″

2. *ποὺς ἴσος ὀκτάσημος* ($\frac{4}{4}$):

a. ″ ◡ ◡ ′ ◡ ◡ ◡
◡ ◡ ″ ◡ ◡ ′

b. ′ ◡ ◡ ″ ◡ ◡
◡ ◡ ′ ◡ ◡ ″

3. *ποὺς ἴσος δεκάσημος* (deux $\frac{5}{8}$):

a. ″ ◡ — ′ ◡ —
— ◡ ″ — ◡ ′

b. ′ ◡ — ″ ◡ —
— ◡ ′ — ◡ ″

4. *ποὺς ἴσος δωδεκάσημος* ($\frac{12}{8}$):

a. ″ ◡ — ◡ ′ ◡ — ◡
◡ ″ ◡ — ◡ ′ ◡ —

b. ′ ◡ — ◡ ″ ◡ — ◡
◡ ′ ◡ — ◡ ″ ◡ —

ou bien:

a. ″ — ◡ ◡ ′ — ◡ ◡
◡ ◡ ″ — ◡ ◡ ′ —

b. ′ — ◡ ◡ ″ — ◡ ◡ ($\frac{6}{4}$)
◡ ◡ ′ — ◡ ◡ ″ —

5. *ποὺς ἴσος ἑκκαιδεκάσημος* (deux $\frac{4}{4}$):

a. ″ ◡ ◡ — ◡ ◡ ′ ◡ ◡ — ◡ ◡
◡ ◡ ″ ◡ ◡ — ◡ ◡ ′ ◡ ◡ —

b. ′ ◡ ◡ — ◡ ◡ ″ ◡ ◡ — ◡ ◡
◡ ◡ ′ ◡ ◡ — ◡ ◡ ″ ◡ ◡ —

L'HEXAMÈTRE.

Le vers héroïque ou hexamètre ne saurait constituer une seule période; car il renferme 24 temps, 8 de plus que n'en comporte le genre dactylique, et 6 de plus que n'en admet le genre iambique. Ajoutons, que du commun accord des anciens rhythmiciens il renferme six frappés, c'est-à-dire deux de plus que la plus longue des périodes, la pentapodie crétique. C'est donc un vers trop étendu, pour qu'on puisse le croire né d'un seul jet. Mais comment faut-il le diviser? Se compose-t-il de deux tripodies dactyliques, ou d'une tétrapodie ayant une dipodie pour clausule? Les exigences de la rhythmique peuvent avoir amené les théoriciens à voir dans l'hexamètre deux tripodies (voyez chap. VII); mais la tripodie dactylique est un vers peu en usage dans la poésie grècque,

tandis que la tétrapodie a été employée de tout temps dans les chants de la poésie mélique et dans les chœurs de la tragédie. Il est vrai, que cette tétrapodie d'après Aristoxène n'aurait eu que deux marques, et il est à peu près certain, que, de son temps, on la considérait le plus souvent comme un seul dimètre composé de deux dipodies. Mais il est certain aussi, qu'à l'origine le rhythme dactylique devait avoir un caractère de grandeur et de majesté, qui obligeait la voix de s'arrêter sur la première longue de chaque pied, ce qui revient à dire, que la tétrapodie dactylique primitive se formait de deux dimètres composés chacun de deux monopodies:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑.

La clausule – ⏑ ⏑ – ⏑, qui n'est qu'un troisième dimètre, mais cette fois écourté d'une syllabe (*catalectique*) vient complêter la strophe; car c'est ainsi que l'on peut envisager le vers héroïque. Cette clausule qu'on appelle vulgairement *Adonius* termine encore d'autres rhythmes, par exemple l'ode sapphique.

On a vu depuis longtemps qu'au cinquième pied l'hexamètre prenait un nouvel et dernier élan. D'ailleurs la césure qui a lieu après le quatrième pied indique d'une manière toute visible pour ainsi dire l'endroit de la *soudure*. Elle se rencontre très-fréquemment dans les chants homériques et surtout dans les hymnes. On la retrouve beaucoup plus tard dans les idylles de Théocrite et c'est cette circonstance qui lui a valu le nom de césure *bucolique*. Mais qui oserait affirmer, que Théocrite eût été le premier à l'affectionner? N'est-il pas bien probable, qu'il a tout bonnement consacré une ancienne habitude, qui perpétuait des traditions presque primitives? — Du moment que l'adonius était venu se réunir à la tétrapodie, le vers entier parait avoir changé d'allure. Son mouvement, tout en conservant l'antique solennité, cessa d'être descendant. La voix tenue en haleine par la longueur du mètre, s'avança d'un pas plus rapide vers la

fin. C'est cette fin, qui désormais sera en lumière. Qui ignore en effet, que c'est toujours à la fin du vers que le rhythme se dessine avec le plus de franchise, que même l'hémistiche du slôka indou, si irrégulier et si confus, aboutit invariablement à un double iambe parfaitement régulier, que jusqu'en prose la chute des périodes était prévue et calculée avec soin par les orateurs d'Athènes et de Rome? Ajoutons que le cinquième pied est le pied le plus important du vers héroïque, et que sa composition, sa facture déterminaient le caractère de l'hexamètre entier. Aussi voyons-nous à l'époque de la décadence, lorsque des poètes, tels que Commodien, fabriquaient de mauvais hexamètres mesurés par l'accent, l'adonius seul conserver son ancienne pureté. Rappelons-nous maintenant ce qui a été dit plus haut (P. I. p. 87) de la césure penthémimère, et nous marquerons l'hexamètre, sans hésiter, de la manière suivante:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –″, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –‴ ⏑ ⏑ –″ ⏑.

Il est certain, que les rhythmiciens pouvaient diviser ce vers suivant les besoins du chant en deux tripodies ou en trois dipodies (1); mais, lorsqu'il était déclamé, son mouvement pouvait s'accélérer encore par l'effet d'une double césure. Les frappés dans ce cas pouvaient se déplacer et se poser sur les pieds à nombre pair:

μάντι κακῶν, | οὐ πώποτέ μοι | τὸ κρήγυον εἶπες.

– ⏑ ⏑ –, – – ⏑ ⏑ –″, – –‴ ⏑ ⏑ –″ ⏑

Il va sans dire du reste, que la nature des césures et l'ordre des frappés n'étaient invariables ni dans le débit, ni dans le

(1) C'est à cette division que paraît avoir trait l'observation de Mar. Victor. p. 2514 *aut in tres* (sc. *partes*) *dividitur per dipodiam, et fit trimetrus.* Le rhythmicien latin s'exprime d'une manière inexacte, puisqu'il confond le dimètre avec la dipodie. Ou bien aurait-il fait allusion à l'hexamètre cyclique considéré comme ayant le même nombre de temps que le senaire?

chant. Nous nous sommes astreint à faire connaître ce que nous considérons comme la forme prédominante, comme le type de l'hexamètre (1).

II. GENRE IAMBIQUE (*γένος διπλάσιον*).

Les pieds simples (*πόδες ἐλάχιστοι*), appartenant à ce genre, reçoivent, comme nous avons vu plus haut, deux marques, dont l'une désigne le frappé, l'autre le levé. Mais les pieds multiples ou périodes (*πόδες μεγάλοι*) en comptent trois. Ils renferment, dit Aristoxène (2), ou deux frappés et un levé, ou bien deux levés et un frappé. Quel peut être le sens de cette règle? Comme deux frappés qui se suivent, constituent une véritable arrhythmie, il y aura deux levés, lorsque le frappé tiendra le milieu de la tripodie, par exemple:

$\overset{\prime}{-}\smile \mid \overset{''}{-}\smile\overset{\prime}{-}\smile$ ou bien $\overset{\prime}{-}\smile \mid \overset{'''}{-}\smile\overset{''}{-}\smile$

ou encore: $\overset{''}{-}\smile \mid \overset{'''}{-}\smile\overset{\prime}{-}\smile$.

Il y aura deux frappés, lorsque ce sera le levé, qui se trouvera au milieu:

$\overset{'''}{-}\smile\overset{\prime}{-}\smile \mid \overset{''}{-}\smile$ ou bien $\overset{''}{-}\smile \mid \overset{\prime}{-}\smile\overset{'''}{-}\smile$.

La forme $\overset{'''}{-}\smile\overset{''}{-}\smile \mid \overset{\prime}{-}\smile$ a dû être rare dans la poésie récitée, parceque le levé y occupe une position trop effacée. La forme inverse $\smile\overset{\prime}{-} \mid \smile\overset{''}{-}\smile\overset{'''}{-}$ paraît plus conforme à la nature

(1) L'ordre des frappés et des levés du pentamètre paraît avoir été bien indiqué par Mr. Westphal:

$\overset{''}{-}\smile\smile\overset{\prime}{-}\smile\smile\overset{'''}{-} \mid \overset{''}{-}\smile\smile\overset{\prime}{-}\smile\smile\overset{'''}{-}$

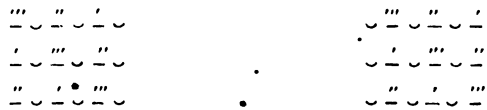
Mais il a eu tort de prétendre, que cet ordre a dû être le même dans l'hexamètre. C'est que le passage de Mar. Victor. 2515: *in duas caeditur partes (versus herous): penthemimerem et hephthemimerem* n'a pas été compris par Mr. Westphal.

(2) Aristox. II p. 290: *οἱ δὲ ἐκ τριῶν, δύο μὲν τῶν ἄνω, ἑνὸς δὲ τοῦ κάτω, ἢ ἐξ ἑνὸς μὲν τοῦ ἄνω, δύο δὲ τῶν κάτω.*

de la voix humaine, qui se lasse moins à monter qu'à descendre. Aussi la trouverons-nous en usage dans un des vers les plus fréquents de l'antiquité classique: le senaire. Nous donnons maintenant le tableau des marques (*σημεῖα*), que les rhythmes appartenant au *γένος διπλάσιον* peuvent affecter. Ce tableau, nous l'empruntons à Mr. Westphal; mais nous ne garantissons pas, que toutes les formes qui se trouvent ici, aient été consacrées réellement par la pratique des musiciens et compositeurs anciens.

ποὺς ἐννεάσημος

(tripodie trochaïque et iambique).



ποὺς δωδεκάσημος

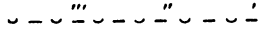
(tripodie dactylique et anapestique).

ποὺς πεντεκαιδεκάσημος

(tripodie péonique).

ποὺς ὀκτωκαιδεκάσημος

(trimètre iambique ou trochaïque).

 etc.

On le voit, le senaire était considéré par les anciens comme un seul pied de 18 temps. Nous dirions une mesure triple de 18 croches avec un levé de 6 croches:

(tripodie ionienne)

⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – etc.

Nous sommes persuadé, que dans la poésie récitée, les frappés du senaire n'ont jamais suivi l'ordre descendant, et que la forme que M. Westphal lui assigne de préférence:

⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – .

ne saurait être admise. Dans l'iambe simple c'est le levé qui précède le frappé; c'est pourquoi, dans la dipodie iambique considérée comme un seul pied, le frappé doit atteindre non le premier, mais le second pied. Tel était le sentiment des anciens, qui toléraient le spondée dans les pieds de nombre impair du senaire. Ce spondée ne comptait pas comme 4 temps, ce qui aurait troublé le rhythme, mais comme $3\frac{1}{2}$ seulement; on l'appelait *irrationnel* (ἄλογος) (1). Comme l'énergie du frappé est toujours en raison de la faiblesse du levé, là où le frappé perd de son énergie, le levé se relève et ressort davantage. C'est à cause de cela, que dans la dipodie iambique la voix glissant rapidement sur le premier pied, qui forme le levé, y supporte le spondée, qu'elle ne pourrait supporter dans le second (⏑ – ⏑ –). Cette opinion que nous avions avancée depuis bien longtemps (2), se trouve confirmée par le témoignage concordant des anciens grammairiens (3). Ils enseignent tous, que le frappé atteint des pieds de nombre pair du senaire. Mais ils ne nous disent pas, lequel de ses trois frappés était le plus fort, lequel était le plus faible. Le fait est, qu'il n'était nul besoin de le dire. Dans les vers récités (4) c'était la fin, où le rhythme se dessinait avec le plus

(1) Voyez livre II chap. 3.

(2) Accentuation des langues indo-européennes. 1847. p. 36.

(3) Juba chez Priscien 1321. Cæsius Bassus chez Rufin. 2707. Terentius Maurus v. 2249. Atilius Fortunatianus p. 2692.

(4) A l'origine les senaires se chantaient, mais depuis le temps d'Archiloque on commençait à les réciter, en les accompagnant de quelques accords de la

de netteté, où les frappés ressortaient avec le plus de force. Aussi voyons-nous à Rome les poètes de la république, peu familiarisés avec les finesses de la quantité prosodique, admettre le spondée à tous les pieds, même aux pieds de nombre pair, à l'exception du sixième, c'est-à-dire du dernier. C'est donc la dernière syllabe du senaire qui recevait le frappé le plus énergique; et comme la césure principale se trouve après la cinquième syllabe, on peut supposer avec une extrême vraisemblance, que la première dipodie, moins en lumière que la troisième, se prononçait en général avec plus de force que la deuxième. Nous accentuerons par conséquent le senaire de la façon suivante:

⏑ – ⏑ – ″ ⏑, – ⏑ – ′ ⏑ – ⏑ – ‴

N'oublions pas toutefois, que Plaute et Térence, qui n'excluent le spondée que du sixième iambe, prennent des libertés particulièrement grandes avec le premier. Chez eux le rhythme ne commence bien souvent à se dessiner qu'à la seconde dipodie. Il ne serait donc nullement impossible, que le mouvement du senaire chez les Romains eût été à l'origine entièrement ascensionnel:

⏑ – ⏑ – ′ ⏑ – ⏑ – ″ ⏑ – ⏑ – ‴

Il est évident que les règles que nous venons de donner n'ont rien d'absolu, et que des frappés trop uniformes et trop régulièrement distribués auraient rendu le débit monotone et languissant.

LE TÉTRAMÈTRE TROCHAÏQUE.

Si la voix a pu monter dans certains cas dans trois dipodies successives, elle paraît avoir de la répugnance à descendre pendant la durée de plus d'une dans le simple récitatif (*ψιλὴ*

lyre, genre de débit appelé *παρακαταλογή* par les anciens. Voyez à ce sujet Plutarque *de musica* c. 28.

λέξις). Le mètre trochaïque le plus en usage dans des morceaux d'une certaine étendue est le tétramètre catalectique:

″ ⏑ – ⏑ ′ ⏑ – ⏑ | ″ ⏑ – ⏑ ′ ⏑ ″.

Le trochée est l'opposé de l'iambe. Donc, comme l'irrationalité était tolérée dans le senaire, surtout aux pieds de nombre impair, dans les dipodies trochaïques elle l'est surtout aux pieds de nombre pair. C'est parceque la voix y dépense toute sa force sur le frappé du premier pied, qu'elle admet le spondée au second, qui forme le levé. Le tétramètre trochaïque ne saurait, comme le senaire, constituer une seule période rhythmique, un seul pied multiple. Car il renferme 23 temps, et le genre iambique n'en admet pas qui dépasse le chiffre de 18. Aussi est-il divisé par la *diérèse* en deux parties presqu'égales. La voix après avoir prononcé avec un effort qui se ralentit de plus en plus les douze premiers temps, éprouve le besoin de prendre un nouvel essor, et d'imprimer une nouvelle impulsion au rhythme. La fin du second dimètre serait tout aussi faible que celle du premier, si elle n'était pas relevée par la catalexe, c'est-à-dire par la suppression de la dernière syllabe remplacée par une pause d'une durée équivalente. Qu'on lise ces deux vers de Sophocle:

Ὦ πάτρας Θήβης ἔνοικοι, | λεύσσετ', Οἰδίπους ὅδε,
Ὃς τὰ κλεῖν' αἰνίγματ' ᾔδη, | καὶ κράτιστος ἦν ἀνήρ,

on leur attribuera certainement les frappés indiqués par nous plus haut. Mais, nous dira-t-on, s'il est dans la nature du rhythme trochaïque de commencer par le frappé, et, que d'un autre côté, il soit pénible pour la voix de prononcer avec le son du levé deux dipodies de suite, comment s'y prenait-on pour prononcer l'hexapodie trochaïque:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Ζεῦ πάτερ, γάμον μὲν οὐκ ἐδαισάμην.

ous répondrons, que ce mètre parait avoir été des plus rares,

que probablement il ne fut jamais employé dans des morceaux d'une certaine étendue, mais que l'impression que l'on en recevait était celle d'un mètre iambique. Aussi l'appelait-on *ἀκέφαλον ἰαμβικόν* ou *Archilocheum*, du nom du poète qui s'en était servi le premier. Cette circonstance nous fait supposer, que l'ordre des frappés y était le même que dans le senaire:

– ⏑ – ⏑, – ⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Mais peut-être l'*Archilocheum* n'a-t-il pas été mesuré par dipodies; car les trochées y sont purs, et n'alternent pas avec des spondées, comme cela arriva plus tard, lorsque le débit s'accéléra davantage. Dans cette supposition on pourra voir dans l'hexapodie trochaïque une double tripodie:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ –.

La tripodie trochaïque est un des mètres qui reviennent le plus fréquemment dans la poésie lyrique des Grecs. Sappho en le combinant avec lui-même y a écrit des poëmes entiers, par exemple fragm. 23:

δεῦρο δήυτε Μοῖσαι | χρύσεον λίποισαι.

Mais le plus souvent il sert de clausule à des rhythmes plus longs et plus compliqués (1). Alors nous serions disposé à le scander:

– ⏑ – ⏑ – ⏑.

Cette tripodie est connue sous le nom d'*Ithyphallicus*, et ce nom lui vient de certaines chansons lascives chantées aux fêtes de Bacchus, lorsqu'on promenait en procession l'*ἰθύφαλλος*.

III. GENRE PEONIQUE (*γένος ἡμιόλιον*).

Ce genre est d'un usage bien moins fréquent que les deux autres; de nos jours on se sert plus rarement encore de la

(1) Voyez surtout Pindare Olymp. V, 2, 3, 4, 5.

mesure à $\frac{5}{8}$. Le simple crétique ou péon, que les anciens appelaient *παίων διάγυιος*, a deux *σημεῖα*; de plus, nous savons que son frappé principal se trouvait tantôt sur la première longue, tantôt sur la seconde:

a. – ◡ – – ◡ – – ◡ –

b. – ◡ – – ◡ – – ◡ – (1)

Mais la période péonique, qui renferme toujours un multiple de cinq temps, n'a, d'après le témoignage authentique des anciens musiciens que quatre *σημεῖα*, c'est-à-dire que sur les cinq parties qui la constituent, il y en a toujours deux, qui réunies ne reçoivent qu'un seul *σημεῖον*; c'est le plus important, il est vrai, celui qui indique le frappé le plus fort (2). Les trois autres parties répondant à 1 frappé et à 2 levés, reçoivent chacune leur *σημεῖον* à part. Nous savons par Aristide (3) que le *παίων ἐπιβατός*, qui est le double du *διάγυιος*, avait le frappé principal sur la troisième et la quatrième, et qu'il était scandé de la manière suivante:

– – – – – –
4 6

Si dans toutes les autres périodes appartenant au genre péonique l'ordre des frappés et des levés était le même, le tableau général serait facile à dresser. Il y aurait

1. *ποὺς πεντεκαιδεκάσημος*: – ◡ – ◡ | – ◡ – ◡ – ◡
6 9

2. *ποὺς εἰκοσάσημος*: – ◡ ◡ – ◡ ◡ | – ◡ ◡ – ◡ ◡ – ◡ ◡
8 12

3. *ποὺς πεντεκαιεικοσάσημος*: – ◡ – – ◡ – | – ◡ – – ◡ – – ◡ – ;
10 15

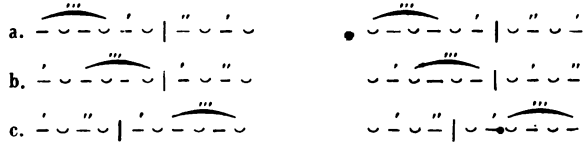
(1) Aristide p. 38. Mar. Victorin. 2483, 2485.

(2) Cette observation importante a été faite par M. Henri Weil, qui le premier a bien compris le passage difficile d'Aristide, qui y est relatif.

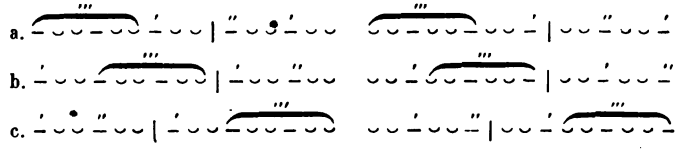
(3) Aristide p. 39: *παίων ἐπιβατὸς ἐκ μακρᾶς θέσεως καὶ μακρᾶς ἄρσεως, καὶ δύο μακρῶν θέσεων καὶ μακρᾶς ἄρσεως.*

plus les pieds multiples inverses. Mais rien ne nous assure, que cet ordre ait été observé invariablement dans le *γένος ἡμιόλιον*. Nous sommes donc forcé d'énumérer tous les modes de scansion possibles, au risque d'en citer qui n'ont jamais été en usage; nous ne répéterons pas celui que nous venons d'indiquer.

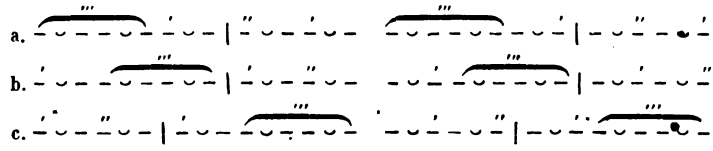
1. *ποὺς πεντεκαιδεκάσημος*
(pentapodie iambique).



2. *ποὺς εἰκοσάσημος*
(pentapodie dactylique).



3. *ποὺς πεντεκαιεικοσάσημος*
(pentapodie péonique).



La pentapodie péonique exprimée en termes de musique moderne serait une mesure quintuple composée de cinq mesures à $\frac{5}{8}$.

Le *bacchius* (⏑ – –), à ne le considérer que du côté de l'étendue, est l'équivalent du péon. On ne le trouve mentionné que dans les écrits des métriciens; dans la rhyth-

mique proprement dite, il n'en est pas question. C'est que la période bacchique y était considérée comme un rhythme composé (voyez au livre II), dont les éléments étaient l'iambe et le péon. Le vers d'Eschyle:

τίς ἀχώ, τίς ὀδμὰ προςέπτα μ' ἀφεγγής;

s'analysait par conséquent comme il suit:

⏑ ⏒ | – ⏑ ⏒ | – ⏑ ⏒ | – ⏑ ⏒ | –

Cette analyse devrait nous amener à parler du vers dochmiaque, qui n'est qu'une dipodie bacchique abrégée par la catalexe. Mais ce sujet se traitera plus naturellement dans le chapitre intitulé 'Changement de mesure'.

Voilà toutes les données que nous avons pu réunir sur la *sémasie* des vers antiques. Comme l'ordre des frappés ne nous est pas connu d'une manière absolue, nous aurions pu nous dispenser de les marquer. Nous avons préféré, pour ne pas déroger aux habitudes contractées par les hellénistes allemands, conserver la notation invariable, quelque arbitraire qu'elle soit de la première longue du frappé et du levé dans des périodes d'une certaine étendue.

NOTE IMPORTANTE SUR L'USAGE DES MONOPODIES ET DES DIPODIES.

Nous avons vu dans le chapitre précédent, que la plus petite unité rhythmique des périodes ou pieds multiples avait le σημεῖον pour signe et pour ainsi dire pour exposant. Or le σημεῖον s'affectait tantôt à un seul pied, tantôt à deux. On disait chez les anciens: *versus scanditur per monopodiam, dipodiam* (βαίνεται κατὰ μονοποδίαν, διποδίαν) (1). On n'a qu'à lire avec attention ce que nous venons de dire de

(1) Mar. Victorin. p. 2497.

la sémasie des différents rhythmes, pour connaître immédiatement ceux qui avaient pour dernière unité la monopodie, ainsi que ceux qui se scandaient par dipodie.

Sont mesurés par monopodies:

1° Les iambes, trochées, dactyles, anapestes, péons isolés ou doubles, que l'on trouve insérés çà et là dans les systèmes des poètes lyriques et dramatiques.

2° Toutes les périodes tripodiques à quelque genre qu'elles appartiennent.

a. Tripodies trochaïques, par exemple:

Κῆρες | ἀναπλά|κητοι.

(Soph. Oed. R. v. 472.)

b. Tripodies iambiques, par exemple:

ὕπε|στί μοι | θράσος. (Soph. El. v. 479.)

c. Tripodies dactyliques servant le plus souvent de clausule, par exemple (Alcm. fr. 34):

ἀμπελί|νων ὀλε|τῆρα
arbori|busque co|mæ.

d. Tripodies anapestiques, par exemple (Arist. Av. 329):

Φονίαν | πτέρυγά τε | παντᾶ
περίβαλε | περί τε κύ|κλωσαι.

e. Il va sans dire que les tripodies péoniques sont mesurées de la même manière; car les péons ne peuvent former des dipodies que dans les périodes pentapodiques, qui à tout prendre, se rencontrent rarement, par exemple (Arist. Ach. 298):

σοῦ γ' ἀκού|σωμεν; ἀπο|λεῖ· κατά σε χώσομεν | τοῖς λίθοις.

Les ioniques et les choriambes sont toujours mesurés par monopodies; chaque pied doit recevoir sa marque (*σημεῖον*), puisqu'on peut en réunir deux ou trois, mais jamais quatre, pour en former une seule période, une seule mesure. D'ailleurs toutes les pentapodies, à quelque genre qu'elles appartiennent,

renferment trois monopodies et une seule dipodie. Citons une pentapodie anapestique (Aristoph. Ach. 285):

σὲ μὲν οὖν | καταλεύ|σομεν, ὦ μιαρὰ | κεφαλή.

f. Nous savons enfin par la tradition unanime des métriciens et des rhythmiciens, que l'hexamètre héroïque et le pentamètre étaient mesurés par monopodies, et recevaient l'un et l'autre six marques ou σημεῖα.

Sont mesurés par dipodies:

1° Le senaire ou trimètre iambique, et peut-être aussi l'hexapodie trochaïque appelée *metrum Archilocheum* (voyez plus haut).

2° Les tétramètres iambiques et trochaïques, qui renferment quatre dipodies (1), par exemple (Hipponax fr. 90):

εἴ μοι γένοι|το παρθένος || καλή τε καὶ | τέρεινα.

Esch. Pers. v. 156:

ὦ βαθυζώ|νων ἄνασσα || Περσίδων ὑ|περτάτη.

3° La tétrapodie dactylique peut être mesurée par dipodies, quoique selon toutes les apparences, elle ait été mesurée à l'origine par monopodies (Alcm. fr. 36):

Μῶσ' ἄγε Καλλιό|πα, θύγατερ Διός,
Ἄρχ' ἐρατῶν ἐπέ|ων, ἐπὶ δ' ἵμερον
Ὕμνῳ καὶ χαρί|εντα τίθει χορόν.

On en peut dire autant de la tétrapodie anapestique. Lorsque plusieurs se suivent et forment un système, elles sont certainement mesurées par dipodies (Soph. Aj. 134):

Τελαμώνιε παῖ | τῆς ἀμφιρύτου
Σαλαμῖνος ἔχων | βάθρον ἀγχιάλου.

Même lorsque la tétrapodie est écourtée par la catalexe, ce

(1) Diomed. 503. Mar. Victorin. 2530, 2572, 2574.

mode de mesurer paraît prévaloir. Seulement le dernier frappé recule nécessairement d'un pied; par exemple (ibid.):

σὲ μὲν εὖ πράσσοντ' | ἐπιχαίρω.

En a-t-il été de même dans les Embatéries de Tyrtée, où ne vaut-il pas mieux leur assigner trois σημεῖα:

Ἄγετ' ὦ Σπάρτας εὔανδροι
Κοῦροι πατέρων πολιητᾶν,
Λαιᾷ μὲν ἴτυν προβάλεσθε.

4° Les octonaires (tétramètres) dactyliques et anapestiques étaient toujours mesurés par dipodies (1) (Stesich. fr. 2):

Σασαμίδας χόν|δρον τε καὶ ἐγκρίδας || ἄλλα τε πέμματα |
καὶ μέλι χλωρόν,

et (2):

Ἄγετ' ὦ Σπάρτας | ἔνοπλοι κοῦροι || πρὸς τὰν Ἄρεως | κίνασιν.

On voit que les tétramètres iambiques, trochaïques, anapestiques et dactyliques sont coupés en deux par une *diérèse*. Cette circonstance seule prouverait déjà, qu'il faut les considérer comme étant composés de deux périodes rhythmiques, même si, tout en appartenant tous au γένος ἴσον, ils ne renfermaient pas les uns 24 temps, les autres 32. Il ne faut pas non plus envisager ces tétramètres comme étant formés de quatre dipodies distinctes; il faut réunir ces dipodies deux à deux, il faut voir:

1° dans les octonaires ou tétramètres iambiques et trochaïques deux πόδες δωδεκάσημοι ἴσοι, c'est-à-dire, deux périodes de 12 temps appartenant au genre dactylique,

2° dans les tétramètres anapestiques et dactyliques deux

(1) Mar. Victor. 2581. Hephæst. p. 47: ἐὰν ὑπερβῇ τὸ δακτυλικὸν τὸ ἑξάμετρον, κἀκεῖνο βαίνεται κατὰ διποδίαν.

(2) Chant de guerre des Spartiates, attribué à Tyrtée.

πόδες ἑκκαιδεκάσημοι ἴσοι, c'est-à-dire, deux périodes de 16 temps appartenant pareillement au genre dactylique.

Nous renvoyons pour l'hexamètre cyclique ou fugitif, qui est mesuré aussi par dipodies, au chapitre qui concerne les pieds cycliques.

Chap. VI. DES RHYTHMES LENTS ET DES TEMPS ALLONGÉS (χρόνοι παρεκτεταμένοι).

Nous pourrions terminer ici notre revue des périodes régulières simples ou des ῥυθμοὶ ἁπλοῖ, comme les anciens les appellent, ne fût-ce que pour quelques rhythmes rares, qui, tout en conservant les mêmes proportions du frappé et du levé que les précédents (1 : 1, 2 : 1, 3 : 2), retardent leur mouvement, en doublant et en quadruplant quelquefois la durée du pied rhythmique. Ceci nous amène à parler de la liberté, dont usaient les anciens compositeurs et poètes de tripler, quadrupler et même de quintupler la durée du temps simple (⏑). Nous faisons ainsi le premier pas pour sortir du domaine de la quantité prosodique proprement dite, telle que les métriciens nous l'ont présentée, et telle qu'on l'enseigne dans nos écoles.

Les temps, dont la durée dépassaient celle de deux brèves s'appelaient χρόνοι παρεκτεταμένοι. Leur existence est prouvée par des nombreux témoignages. Nous ne citerons pas le passage trop connu de Denys sur la composition des mots (1), ni Marius Victorinus (2), ni Longin dans ses prolégomènes à Héphestion (3); nous nous bornons à invoquer l'autorité du scoliaste du même Héphestion, qui dit: Autre-

(1) Chap. 15.
(2) P. 2481.
(3) P. 139.

ment la durée du temps est envisagée par les métriciens et les grammairiens, autrement par les rhythmiciens. Les grammairiens considèrent comme longue la syllabe qui comprend deux temps, et ils n'en connaissent pas, qui en comprenne davantage. Mais les rhythmiciens en admettent de plus étendues, et ils déclarent, qu'il y a des syllabes de 2 temps et demi, de 3 temps et de plus encore (1). L'allongement extraordinaire du son s'appelait *τονή*, définie ainsi par Euclide (2): *ἡ ἐπὶ πλείονα χρόνου μονὴ κατὰ μίαν γενομένη προφορὰν τῆς φωνῆς*, c'est-à-dire, un arrêt prolongé de la voix sur une même émission de la voix. Il le distingue nettement de la succession rapide de sons identiques, qu'il appelle *πεττεία* (3). Aristide nous apprend expressément que les *χρόνοι μήκιστοι* ou *παρεκτατεμένοι* (terme expliqué par cet autre terme de Marius Victorinus: *longius extenta pronuntiatio*) répondaient à une certaine disposition de l'âme, et étaient employés surtout dans les hymnes sacrés (4).

Lorsqu'on se demande ensuite, quelle a pu être l'étendue des syllabes ainsi allongées, le passage cité plus haut du scoliaste parait lever toute difficulté. Néanmoins les chiffres que l'on y trouve indiqués, et qui ont été reproduits par Priscien (5), sont loin d'être exacts. On peut les expliquer par une tentative des anciens musiciens de montrer, que des différences de durée analogues à celles des sons de la musique se trouvaient aussi dans les syllabes des mots parlés. C'est ainsi que le scoliaste prétend, que les grammairiens attribuent 2 temps au mot *ὡς*, les rhythmiciens 2½: à savoir 2 pour la

(1) P. 150.
(2) Harmon. p. 22.
(3) *πεττεία δὲ ἡ ἐφ' ἑνὸς τόνου πολλάκις γενομένη πλῆξις.*
(4) Aristide p. 97.
(5) P. 572: *Tempus unum, vel duo, vel etiam ut quibusdam placet, unum semis, et duo semis, et tria.*

voyelle longue ω, et ½ pour le sigma. Si les rhythmiciens ont réellement établi une pareille théorie, il ne s'ensuit pas, qu'ils l'aient appliquée dans la pratique, qu'elle ait existé en réalité.

C'est le traité (*σύγγραμμα*) de l'Anonyme, qui nous fait connaître dans deux passages (1) la série des *παρεκτατεμένοι*. Ce sont: la syllabe longue de 2 temps, la syllabe longue de 3 temps, la syllabe longue de 4 temps, la syllabe longue de 5 temps (*μακρὰ δίχρονος, τρίχρονος, τετράχρονος, πεντάχρονος*). La syllabe à 2 temps est la longue ordinaire; les autres sont allongées par le procédé de la *τονή*. La syllabe à 3 temps remplit tout un pied rhythmique du *γένος διπλάσιον* (– ⏑). Les musiciens la désignent en ajoutant un trait à la marque de la longue simple (— 2 temps, ⌐ 3 temps). La syllabe à 4 temps contient tout un pied du *γένος ἴσον* (⏑⏑ –); les musiciens ajoutent un trait de plus à la *μακρὰ τρίχρονος*, ce qui donne le signe ⌐̄. Enfin la syllabe à 5 temps réprésente un crétique tout entier (– ⏑ –, *γένος ἡμιόλιον*), et elle est désignée de cette façon-ci: ⌐⌐. Les signes les plus anciens, ceux de la brève et de la longue simples, étaient employés déjà par Aristophane de Byzance (2). C'étaient la ligne droite et la ligne courbe, *γραμμὴ εὐθεῖα* (–) et *γραμμὴ συνεστραμμένη* (⏑).

Aucun témoignage des anciens ne nous autorise à admettre une syllabe dépassant l'étendue de 5 temps. Ils n'avaient donc point de *χρόνος ὀκτάσημος*, qui aurait été au *χρόνος πρῶτος*, ce que notre blanche est à notre croche. L'allongement s'arrête au *πεντάχρονος*. Cette limite est indiquée par l'ensemble du système grec. Une longue à 25 temps répon-

(1) I, 3, 83.

(2) Sergius 1832, 1834. Mar. Victorin. 276. Donat. 8. Diomed. 429. Arcad. accent. 187.

dant à la grande période péonique serait une chose inouie partout, mais surtout chez les anciens.

Après cette introduction il nous sera plus facile de faire connaître la série des rhythmes élargis. Nous y distinguons deux degrés. Au premier la brève, le *χρόνος πρῶτος*, est remplacée par la longue simple, *χρόνος δίσημος*, et c'est ainsi que pour le *γένος διπλάσιον* nous trouvons au lieu du trochée et de l'iambe (⏑ –́, –́ ⏑), en doublant l'étendue du temps, le choriambe –̋ ⏑ | ⏑ –́ ou l'ionique ⏑ ⏑ –̋ –, –́ –̋ ⏑ ⏑, — pour le *γένος ἡμιόλιον* au lieu du crétique ou *παίων διάγυιος* –́ ⏑ –, qui n'a que deux *σημεῖα*, le *παίων ἐπιβατός*, qui en a quatre, et dont la forme d'après Aristide, Martianus Capella et Marius Victorinus (1) est celle-ci:

–̋ –́ | –‴ – –́.

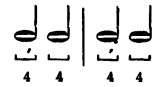
La deuxième et la cinquième longue y forment toujours d'après Aristide le levé; les frappés ne sont pas d'une force égale; le plus énergique est le second; le plus faible, le premier. On battait la mesure en frappant du pied, de là le nom (*ἐπιβατός*). On le voit: le *παίων ἐπιβατός* n'est autre chose qu'un crétique, dont tous les temps ont été doublés, et dont le mouvement est par conséquent très-lent. Le caractère de ce rhythme est à la fois celui de la majesté et de l'enthousiasme (2), c'est-à-dire, qu'il diffère singulièrement de celui des rhythmes dont nous allons parler, du spondée double, de l'orthios et du trochée *σημαντός*, qui s'avancent aussi avec une majesté calme, mais qui n'agitent pas les esprits. L'*ἐπιβατός* fut employé d'abord par Archiloque probablement dans ses hymnes sur Bacchus et Demeter, toujours chantés avec enthousiasme (3). Olympos s'en servit, à ce qu'il paraît, dans

(1) Aristide 38, 39. Mart. Cap. 196. Mar. Victor. 2492.
(2) Aristide 98.
(3) Plutarque *de musica* § 28.

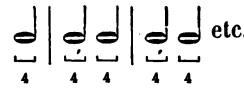
les chants appelés *μητρῷα*, écrits en l'honneur de Cybèle, composés par lui dans le mode phrygien et le genre enharmonique (1). M. Rossbach a cru que l'emploi de ce rhythme curieux n'était pas resté confiné aux chants sacrés, et qu'on le rencontrait dans la comédie. Mais il s'est trompé.

C'est seulement au second degré de l'élargissement, que nous rencontrons ces syllabes étendues d'une façon si étrange; les *χρόνοι παρεκτατεμένοι*. Elles ont quatre temps, elles sont *τετράσημοι*. C'est ainsi que naissent au *γένος ἴσον* le double spondée, au *γένος διπλάσιον* le trochée *σημαντός* et l'*ὄρθιος*. Le *γένος ἡμιόλιον* ne connaît pas de syllabes allongées, parceque le pied prendrait une trop grande étendue. Le spondée double ainsi que les deux autres rhythmes sont en usage dans les *ἱεροὶ ὕμνοι*; ils rappellent le mouvement des choraux. Aristide et Martianus Capella (2) distinguent parfaitement entre le *σπονδεῖος ἁπλοῦς* et le *σπονδεῖος μείζων* ou *διπλοῦς*; ils revendiquent pour ce dernier un frappé de 4 temps et un levé de 4 temps. On pourrait être tenté d'écrire ce spondée ‿ – ‿ –, mais Aristide au deuxième livre (3), en traitant du caractère de ce rhythme, appelle les pieds qui le composent: *πόδες ἴσοι* (*ἴσοι* à cause du genre auquel le spondée appartient) *διὰ μηκίστων χρόνων παρεκτεταμένοι*. La forme de ce spondée ne saurait donc être que celle-ci: ‿‿ ‿‿, chaque syllabe formant un *χρόνος τετράσημος*, ou encore ‿ | ‿‿ ‿‿, lorsque le mouvement serait précédé d'une note tactée (*'anacrouse'* chez les anciens), qui changerait l'ordre des levés et des frappés. En effet le spondée double peut représenter aussi bien un double dactyle qu'un double anapeste. La mesure de ce spondée répond à notre mesure à deux deux:

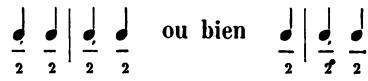
(1) On sait que ce genre admet des intervalles de quarts de ton.
(2) Aristide 38. Mart. Capella 193.
(3) Aristide 97, 98.



et avec une note tactée:



Le spondée simple a notre mesure à quatre quatre:



Les spondées qu'on nous cite comme constituant un rhythme dans les hymnes sacrés et les nomes, par exemple dans le *νόμος Πύθιος*, sont à considérer comme spondées doubles (Pollux 216, 213, 217 *αὔλημα ἐνόπλιον* etc. etc.).

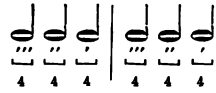
Si l'on se bornait à doubler le trochée et l'iambe, comme le spondée a été réellement doublé par les anciens musiciens, on n'obtiendrait que des *πόδες ἑξάσημοι*, des molosses, des choriambes, des ioniques. Aussi le *σημαντός* et l'*ὄρθιος* ne sont-ils pas le double, mais bien le quadruple du simple trochée et du simple iambe. Aristide dit formellement, que ces pieds contiennent 12 temps, dont 8 appartiennent au frappé, 4 au levé. On pourrait être tenté d'admettre, que les huit temps du frappé fussent compris, comme les quatre du levé, dans une même syllabe; mais outre que la rhythmique des anciens n'admet pas de syllabe renfermant 8 temps, Aristide dit expressément (1), qu'il y a 2 frappés (*διπλασιάζων τὰς θέσεις*). On se souvient, que les anciens attribuaient deux *σημεῖα* au trochée simple; réuni dans un pied multiple à d'autres trochées, il n'en recevait plus qu'un seul. Mais deux *τροχαῖοι σημαντοί* ne peuvent jamais être combinés en une période, parceque cette période aurait une étendue de 24

(1) Aristide 38, 98. Mart. Capella 195, 196.

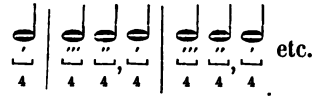
temps, 8 de plus que n'en peut renfermer la plus longue période du *γένος ἴσον*. Ce trochée constitue donc une mesure à lui seul, et pour mieux le distinguer du trochée ordinaire, on lui donne une notation (*σημασία*), qui n'appartient qu'à lui. De là son nom: *σημαντός*. Le témoignage d'Aristide est formel à cet égard. 'Il porte le nom de *σημαντός*, dit-il, parceque les syllabes (*χρόνοι*), qui le composent, sont relevées par une notation artificielle (*σημασίαις ἐπιτεχνηταῖς*). Car les frappés (*θέσεις*) sont redoublés par le chef d'orchestre (*ἡγεμών*), afin que les autres chantres puissent suivre la mesure plus aisément (*παρακολουθήσεως ἕνεκα*) (1). Dès lors la forme du trochée *σημαντός* est celle-ci:

et celle de l'*ὄρθιος*:

Leur mouvement répond à la mesure à trois-deux. On pourrait noter le trochée *σημαντός*:



L'iambe *ὄρθιος* n'en différerait que par la note tactée:



Ces deux rhythmes ne sont donc que des molosses du mouvement le plus lent ou des molosses doubles. Lorsque ces molosses se frappent sur la première longue, on les appelle *τροχαῖοι σημαντοί*, lorsqu'ils se frappent sur la seconde, *ὄρθιοι* (2). Les molosses ne sont pas des pieds imaginaires, inventés par la subtilité des grammairiens. C'était un rhythme

(1) Mar. Victorin. 2483.
(2) Aristide p. 38.

fort en usage dans la composition des chants sacrés, surtout dans ceux de Dodone, au pays des Molosses, d'où il tire son nom (1).

Ce sont probablement ces pieds à 12 temps, que Denys a voulu désigner par le terme *molosses* (2), et le fragment tiré de l'hymne sacré écrit en l'honneur des Dioscoures a dû être composé en *σημαντοί* ou *ὄρθιοι*:

Ὦ Ζηνὸς | καὶ Λήδας | κάλλιστοι | σωτῆρες.

L'inventeur de la poésie *nomique*, ainsi que du *νόμος ὄρθιος* et *τροχαῖος*, est certainement Terpandre (3). C'est dire, qu'il ne faut pas entendre par *ὄρθιος* et *σημαντός* des pieds isolés perdus dans d'autres rhythmes, mais un rhythme indépendant, formant le mouvement d'hymnes et des chants entiers, constituant des dimètres, des trimètres, des tétramètres métriques. Seulement, pour la raison indiquée plus haut, ce rhythme ne saurait se mesurer que par monopodies.

TABLEAU DES *ῥυθμοὶ ἁπλοῖ* OU DES PÉRIODES RÉGULIÈRES, SIMPLES.

I. CLASSIFICATION D'APRÈS LE GENRE RHYTHMIQUE.

1. *γένος ἴσον* (genre dactylique).

Ποὺς τετράσημος . . . – ⏑ ⏑ ou ⏑ ⏑ –

ἑξάσημος . . . . . – ⏑ – ⏑ ou ⏑ – ⏑ –

ὀκτάσημος . . . . . ⏑ – ⏑ – ou – ⏑ – ⏑

⏑ ⏑ *σπονδεῖος διπλοῦς*

δεκάσημος . . . . . – ⏑ – – ⏑ –

δωδεκάσημος . . . . – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ou ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

– ⏑⏑ – – ⏑⏑ –

ἑκκαιδεκάσημος . . – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑

ou ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

(1) Schol. Hephæst. 158. Aristide 48.
(2) De compos. verb. c. 17.
(3) Plut. de musica 28. Pollux 4, 9.

2. *γένος διπλάσιον* (genre iambique).

Ποὺς τρίσημος . . . . . – ⏑ ou ⏑ –
ἑξάσημος . . . . . – –, – ou –, – –
ἐννεάσημος . . . . – ⏑ – ⏑ – ⏑ ou ⏑ – ⏑ – ⏑ –
δωδεκάσημος . . . – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ou ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑⏑⏑ ⏑⏑, ⏑⏑ *σημαντός*
πεντεκαιδεκάσημος . – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
ὀκτωκαιδεκάσημος . ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ou – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
– ⏑⏑ – – ⏑⏑ – – ⏑⏑ –

3. *γένος ἡμιόλιον* (genre péonique).

Ποὺς πεντάσημος . . . – ⏑ –
δεκάσημος . . . . ⏑⏑ ⏑ – – – – ⏑⏑⏑ ⏑ (*παίων ἐπιβατός*)
πεντεκαιδεκάσημος . ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ou – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
εἰκοσάσημος . . . – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
ou ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
πεντεκαιεικοσάσημος . – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

II. CLASSIFICATION MÉTRIQUE.

1. Mètres trochaïques et iambiques.

Τρίσημος διπλάσιος . . . – ⏑ ou ⏑ –
ἑξάσημος ἴσος. . . . . – ⏑ – ⏑ ou ⏑ – ⏑ –
ἐννεάσημος διπλάσιος . . – ⏑ – ⏑ – ⏑ ou ⏑ – ⏑ – ⏑ –
δωδεκάσημος ἴσος . . . – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ou ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
πεντεκαιδεκάσημος ἡμιόλιος – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ ou ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
ou ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

2. Mètres dactyliques et anapestiques.

Τετράσημος ἴσος. . . . – ⏑ ⏑ ou ⏑ ⏑ –
ὀκτάσημος ἴσος . . . . – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ou ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑⏑ ⏑⏑ (*σπονδεῖος διπλοῦς*)

δωδεκάσημος διπλάσιος. . – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ou ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
⏑‴ ⏑′ ⏑″ (*σημαντός*)
ἑκκαιδεκάσημος ἴσος. . . – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
ou ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
εἰκοσάσημος ημιόλιος . . – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑
ou ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –

3. Mètres péoniques.

Πεντάσημος ἡμιόλιος . . – ⏑ –
δεκάσημος ἴσος . . . . – ⏑ – – ⏑ –
πεντεκαιδεκάσημος διπλάσ. – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –
πεντεκαιεικοσάσημος ἡμιόλ. – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ – – ⏑ –

4. Mètres choriambiques et ioniques.

Εξάσημος διπλάσιος. . . – ⏑ ⏑ – ou ⏑ ⏑ – – ou – – ⏑ ⏑
δωδεκάσημος ἴσος . . . – ⏑̄ – – ⏑̄ – ou ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – etc.
ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος – – – | – – – || – – –

5. Mètre composé de pieds à deux temps
(*παίων ἐπιβατός*).

Δεκάσημος ἡμιόλιος. . . ″ ′ ‴ ′

Numéros 4 et 5 comprennent déjà des mètres composés. On les a admis dans le cadre, afin que le tableau soit plus complet.

Chap. VII. LES PÉRIODES CATALECTIQUES. LES PAUSES.

Le tableau précédent comprend toutes les périodes considérées comme conformes aux lois du rhythme par les anciens musiciens. Mais il se rencontre dans la haute poésie lyrique une foule d'autres périodes d'étendue irrégulière, qui au pre-

mier coup d'œil semblent renverser le système, que nous venons de développer. En réalité, elles font connaître la différence, qui existe entre le rhythme et le mètre proprement dit. Tout mètre peut être abrégé d'une ou de plusieurs syllabes; alors, le vers complet ou *acatalectique* prend une forme écourtée, devient *catalectique*. Les poètes lyriques ont eu si souvent recours à cette modification, que le nombre des catalectiques l'emporte de beaucoup sur celui des acatalectiques. C'est ainsi que nous trouvons les mètres trochaïques suivants:

μέγεθος πεντάσημον	– ⏑ –
ὀκτάσημον	– ⏑ – ⏑ –
ἑνδεκάσημον	– ⏑ – ⏑ – ⏑ –
τεσσαρεςκαιδεκάσημον	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
ἑπτακαιδεκάσημον	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Tous ces mètres à la seule exception de la dipodie, qui forme un crétique, sont contraires aux lois du rhythme. Le *μέγεθος ὀκτάσημον* n'est conforme au rhythme, que lorsqu'on peut le décomposer en deux parties égales, comme il arrive dans la dipodie dactylique. Cependant ces mètres se trouvent à chaque page des poètes lyriques et dans les chœurs des tragiques. Le fait est, que ces mètres ne sont pas complets (*ὁλόκληροι*). Pour les rendre tels, il faut les allonger au moyen de pauses (*κενοὶ χρόνοι*) (1). La métrique seule a des vers catalectiques; la rhythmique ne saurait les admettre. A cet endroit le témoignage de Quintilien est formel (2). Le système des pauses ressemble fort à celui des temps ou de la durée des syllabes (*χρόνοι φθόγγων*). Nous connaissons déjà 5 syllabes diversement étendues: le *χρόνος πρῶτος* ou *βραχύς*, c.-à-d. la brève, le *μακρὸς δίσημος, τρίσημος, τετράσημος, πεντάσημος*. Nous en rencontrerons encore deux, le *χρόνος ἄλο-*

(1) Aristide 40.
(2) Quintil. IX, 4. § 50.

γος, qui a la valeur d'un temps et demi, et le βραχέος βραχύτερος, qui a la valeur d'un demi temps seulement. Il y a de même des pauses d'un temps, de 2 temps, de 3 et de 4 temps; mais les anciens ne nous disent pas, s'il y en a eu de cinq temps, ou d'un temps et demi, ou d'un demi temps.

Nous n'admettons donc que les quatre pauses, que nous venons de mentionner. La pause de la durée d'un seul temps (*soupir*) s'appelait λεῖμμα, et elle était désignée par un ʌ (première lettre du mot λεῖμμα). La pause de 2 temps s'appelait πρόςθεσις, et était marquée par un ʌ surmonté du signe de la longue (1): $\overline{\wedge}$. Les pauses de 3 et de 4 temps étaient par conséquent notées: $\overline{\overline{\wedge}}$ et $\overline{\overline{\wedge}}$. Aristide (2) les appelle κενοὶ ἐπιμήκεις, et il leur attribue le caractère de la majesté. Les pauses de 4 temps répondaient évidemment aux χρόνοι παρεκταμένοι; elles étaient employées dans les doubles spondées, dans les ὄρθιοι et les σημαντοί. En ajoutant une pause d'un temps à une syllabe longue, on forme un rhythme trochaïque (– ʌ ou ʌ –); en l'ajoutant à un trochée, on forme un rhythme dactylique (– ⏑ ʌ). En ajoutant la πρόςθεσις à une brève, on forme un rhythme trochaïque (⏑ $\overline{\wedge}$); en l'ajoutant à une longue, on forme un rhythme dactylique (– $\overline{\wedge}$); en l'ajoutant à un trochée, on forme un rhythme péonique (– ⏑ $\overline{\wedge}$). Les rhythmes qui n'avaient pas besoin de pause pour se compléter, passaient pour plus pompeux (εὐφυέστεροι), ceux qui étaient interrompus par des soupirs étaient considérés comme des rhythmes ordinaires, ou même comme des rhythmes étriqués (ἀφελέστεροι, μικροπρεπεῖς).

1° Ceci étant établi, les périodes citées plus haut qui semblaient contraires au système rhythmique, y rentreront aisément. Ainsi par exemple, la tétrapodie trochaïque qui

(1) Aristide 41.
(2) Aristide 97.

présente habituellement un *μέγεθος ἑνδεκάσημον* (11 temps), c'est-à-dire, une forme catalectique comme dans Esch. Eumenid. 997:

χαίρετ' ἀστικὸς λεὼς
ἴκταρ ἥμενοι Διός,
παρθένου φίλας φίλοι etc.

devait se chanter dans le rhythme *ἴσος* de la manière suivante:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ∧.

On trouvera un autre exemple Eurip. Phœniss. 239:

Νῦν δέ μοι πρὸ τειχέων
θούριος μολὼν Ἄρης etc.

Au lieu de la pause, on peut substituer l'allongement, et la rhythmique des anciens laisse le plus souvent incertain lequel des deux il faut préférer, du *λεῖμμα* ou de la *τονή*. Ainsi les vers d'Eschyle et d'Euripide peuvent aussi être récités:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑̄.

Le mètre complet des trochées à 9 temps serait:

– ⏑ – ⏑ | – ⏑.

En remplaçant la dernière syllabe par un soupir, on a:

– ⏑ – ⏑ | – ∧,

ou bien par l'allongement (*τονή*):

– ⏑ – ⏑ | ⏑̄.

C'est ainsi que le mètre trochaïque à 15 temps (*γένος ἡμιόλιον*) présente les formes suivantes:

– ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑ (mètre complet, *ὁλόκληρος*)
– ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ ⏑̄ (*τονή*)
– ⏑ – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ∧ (*λεῖμμα*).

2° Dactyles. Ceux-ci admettent deux espèces de catalexe: la catalexe *in syllabam* et *in disyllabum*. Commençons par la dernière; elle peut se présenter dans trois mètres:

δεκάσημον . . . – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
τεσσαρεςκαιδεκάσ. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –
ὀκτωκαιδεκάσ. . – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –.

L'étendue de 10 temps peut nous fournir une dipodie péonique (*γένος ἴσον*) – ⏑ – | – ⏑ ⏑ – ou bien un *παίων ἐπιβατός* (*γένος ἡμιόλιον*) ⏑ ⏑ – – – ⏑; elle ne peut nous fournir aucun mètre dactylique. Il faut donc, en ajoutant une *πρόςθεσις*, transformer le *μέγεθος δεκάσημον* en *μέγεθος δωδεκάσημον*, comme il faut transformer l'étendue de 14 temps en une étendue de 16, celle de 18 en une étendue de 20.

Le *ῥυθμὸς ἴσος ἑκκαιδεκάσημος* a, lorsqu'il est complet (*ὁλόκληρος*), cette forme: – ⏑ – ⏑ | – ⏑ – ⏑; lorsqu'il ne l'est pas, la dernière longue prend le double de sa valeur ordinaire (*τονή*): – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ ⏑; ou bien elle est suivie d'une pause de 2 temps (*πρόςθεσις*): – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑.
Voici maintenant les trois formes du *ῥυθμὸς εἰκοσάσημος ἡμιόλιος*:

ὁλόκληρος – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – –
complété par la *τονή* . . ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ ⏑
complété par la *πρόςθεσις* ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑.

Ce qui précède nous fait connaître d'une manière précise la division rhythmique du distique élégiaque:

Τεθναμέναι γὰρ καλὸν ἐ|πὶ προμάχοισι πεσόντα
ἀνδρ' ἀγαθὸν περὶ ἧ | πατρίδι μαρνάμενον.

Il est évident que le pentamètre a exactement la même mesure et la même étendue rhythmique (non métrique) que l'hexamètre; ce dernier se compose, lorsqu'il est *chanté*, et non *déclamé*, de 2 *δωδεκάσημοι διπλάσιοι* complets (*ὁλόκληροι*):

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –.

Le pentamètre est composé des mêmes éléments; mais les *δωδεκάσημοι* sont catalectiques, et n'arrivent à leur étendue

vraie que par le moyen de la pause. Ici c'est la césure régulière qui nous prouve, qu'il n'y a pas lieu d'admettre l'allongement:

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ | – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑.

L'ordre des *σημεῖα* du pentamètre paraît avoir été bien indiqué par Mr. Westphal:

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑ | – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑.

Quant aux mètres dactyliques terminés par un trochée (étendues de 7, de 11, de 15, de 19 temps), aucun n'est conforme aux lois de la rhythmique. Ils y satisfont en ajoutant une pause d'un temps, le simple *λεῖμμα*. C'est ainsi que le *ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσημος ἴσος* qui, lorsqu'il est complet, présente la forme connue:

– ⏑⏑ – ⏑⏑ | – ⏑⏑ – ⏑⏑,

fait avec le *λεῖμμα*:

– ⏑⏑ – ⏑⏑ | – ⏑⏑ – ⏑ ∧.

Alcman nous en fournit un exemple (fr. 26):

χρύσεον ἄγχος ἔχοισα μέγαν σκύθον,
οἷά τε ποιμένες ἄνδρες ἔχουσιν ∧,
χερσὶ λεόντειον γάλα θεῦσα ∧.

On arriverait pareillement à l'étendue de 16 syllabes, en transformant la dernière longue en *χρόνος τρίσημος*, c'est-à-dire en lui attribuant trois temps au lieu de deux:

– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑.

Mais la rhythmique grecque n'avait pas facilement recours à ce moyen, parceque les éléments constitutifs du dernier pied se seraient trouvés dans la proportion prohibée de 3 : 1 (*λόγος τριπλάσιος*) (1).

3° Mètres péoniques. Nous n'avons à nous occuper ici que du cas, où le dernier crétique se trouve remplacé par

(1) Aristox. 305. Aristide 41.

un spondée ou un trochée, comme dans Aristophan. Lysistrat. 789:

κᾆτ' ἐλαγοθήρει
πλεξάμενος ἄρκυς,
καὶ κύνα τιν' εἶχεν,
κοὐκέτι κατῆλθε πάλιν οἰκάδ' ὑπὸ μίσους.

Il faut encore avoir recours à la pause (*χρόνος κενός*), ou à l'allongement (*τονή*), pour éviter une arrhythmie, résultat infaillible des mètres écourtés. Voici maintenant les formes possibles:

κᾆτ' ἐλαγοθήρει — *καὶ κύνα τιν' εἶχεν*

⏑ ⏑ ⏑ ⏑	– – Λ	⏑ ⏑ ⏑ ⏑	– ⏑ Λ̄
⏑ ⏑ ⏑ ⏑	⏑ 2	⏑ ⏑ ⏑ ⏑	⏑ Λ
⏑ ⏑ ⏑ ⏑	2 ⏑		

Nous le répétons: la rhythmique ne reconnaît pas de catalexe. Par conséquent les périodes catalectiques composées de trochées, de dactyles et de crétiques ont la même étendue rhythmique que les périodes acatalectiques (complètes) respectives, puisqu'elles se complètent forcément par l'allongement ou par la pause.

4° Mètres iambiques et anapestiques. Tous ces mètres, lorsqu'ils sont incomplets, sont contraires aux lois de la rhythmique, comme

l'étendue de 7 temps ⏑ – ⏑ – ⏑
„ „ 13 „ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
„ „ 19 „ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
„ „ 14 „ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
„ „ 22 „ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –.

Ils le sont encore, lorsqu'ils ont le nombre de temps voulu, mais qu'ils n'admettent aucune division proportionelle, comme l'étendue de 10 temps: ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –. Pour rétablir la loi rhythmique, il faut

a. Envisager l'anacrouse, c'est-à-dire la première ou les 2

premières brèves comme le dernier levé de la période précédente, ce qui fera que le mètre iambique de 7 temps se transforme en mètre trochaïque de 6, le mètre iambique de 13 en mètre trochaïque de 12 etc. etc., le mètre anapestique de 14 (le *parémiaque*) en mètre dactylique de 12. C'est ce qui arrive dans l'hexamètre après la césure penthémimère:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –.

C'est elle, qui d'après les règles de la métrique coupe le vers en deux parties inégales. La rhythmique ne reconnaît pas de césure mobile; elle exige que la première partie ou période dépasse cette césure de deux temps:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
δωδεκάσημος ἴσος *δωδεκάσ. ἴσος.*

Les anacrouses se rencontrent fréquemment dans le haut lyrisme; elles y figurent comme notes tactées. La période à anacrouse est considérée dans ces cas comme ayant la même étendue que la période qui en est dépourvue.

b. Il faut compléter la période métrique par l'allongement ou la pause (ici la *πρόςθεσις*), et en faire ainsi une période rhythmique.

Ῥυθμὸς ἑκκαιδεκάσ. ἴσος: ⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – (complet)
⏑⏑ – ⏑⏑ – | ⏑ ⏑ – – ∧ (complété par la pause)

„ *δωδεκάσ. διπλ.*: ⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ – (complet)
⏑ – ⏑ – | ⏑ – ⏑ ∧ (pause)

Cette pause paraît se rencontrer surtout à la fin des systèmes anapestiques et iambiques. Le parémiaque et le dimètre catalectique sont égalisés ainsi aux dimètres complets, qui précèdent. La pause répond à l'hiatus, qui est admis à cet endroit du mètre.

L'allongement n'atteint pas la dernière syllabe qui est un levé, mais bien la syllabe précédente, dont elle fait un *τρί-*

σημος, quand le mètre est iambique, ou un τετράσημος, quand il est anapestique. Ainsi le ῥυθμὸς ἴσος de 16 temps, qui lorsqu'il est complet, s'écrit:

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ –

présente avec l'allongement la forme suivante:

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑̎ –.

Le ῥυθμὸς διπλάσιος de 12 temps, qui est au complet:

⏑ ⏑́ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ –

s'écrit avec l'allongement:

⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑̎ – (1).

Ce qui prouve, que l'allongement atteint ici la pénultième, et non la dernière, ce sont les hymnes de Mésomedes adressés à Helios et Nemesis, où cette syllabe est surmontée dans les parémiaques quelquefois de deux notes au lieu d'une. D'autres fois une de ces notes est remplacée par un ∧, signe de la pause. M. Bellermann a fait l'observation juste, selon nous, qu'ici ce signe doit être considéré comme équivalent de l'allongement simple. Il s'ensuit que ces parémiaques ne sont pas des anapestes *pleins*, mais des anapestes *cycliques* (κύκλιοι), rapides, dont nous parlerons plus tard. Les pieds de ces anapestes n'ont que l'étendue des pieds iambiques et

(1) L'allongement ou la τονή nous fournit des exemples, où il y a lieu d'employer les termes de γένος ἐπίτριτον et de γένος τριπλάσιον. La tétrapodie iambique

⏑ ⏑̎ ⏑ – ⏑ ⏑́ ⏑ –
frappé levé

est un ῥυθμὸς δωδεκάσημος δακτυλικός appartenant au γένος ἴσον. Le frappé y est au levé dans la proportion de 1:1. Mais qu'on y introduise la syncope, que la deuxième longue et la troisième brève, au lieu de former deux syllabes, n'en forment plus qu'une seule de trois temps: ⏑ ⏑̎ ⏑ ⏑ – ⏑́ ⏑ –, les deux dipodies cesseront d'être égales l'une à l'autre, la première renfermant 7 temps, la seconde 5. La dipodie ⏑ ⏑̎, ⏑ ⏑ – est un ποὺς ἑπτάσημος ἐν λόγῳ ἐπιτρίτῳ, dont la première partie est à la seconde comme 3:4. La seconde partie elle-même, ⏑ ⏑ –, nous fournit un exemple du genre triple (τριπλάσιον), puisque le frappé (–) y est au levé (⏑) comme 3:1.

trochaïques, de sorte qu'un parémiaque à 16 temps équivaut en réalité à une période iambique de 12. Si les anapestes des parémiaques étaient des anapestes *pleins*, le signe de la pause devrait être surmonté du signe de la longue. En un mot la *πρόςθεσις* devrait remplacer le *λεῖμμα* simple.

5° Mètres allongés. La catalexe se rencontre aussi dans les vers composés de *σημαντοί*, *ὄρθιοι*, péons *ἐπιβατοί*; là les syllabes nécessaires pour rétablir les proportions rhythmiques sont remplacées par la pause seule. L'allongement serait insuffisant — car comment doubler l'étendue d'une syllabe, qui compte déjà 4 temps? Il va sans dire, que ces rhythmes ne sauraient être mesurés que par monopodies. Ce sont sans doute des *σημαντοί*, que les vers d'un hymne sur Jupiter, composés et écrits par Terpandre, et qui en constituent le début ou l'invocation (*ἐπαρχά*). Ils sont catalectiques *in bisyllabum* et le mode de la musique était incontestablement dorien (1).

Ζεῦ πάντων ἀρχὰ, πάντων ἀγήτωρ,
Ζεῦ σοι πέμπω ταύταν ὕμνων ἀρχάν.

Les deux pauses sont ces *κενοὶ ἐπιμήκεις τετράσημοι*, dont nous avons parlé plus haut, et auxquels Aristide reconnaissait un caractère particulier de majesté (2). A l'époque où vivait ce musicien, les poëmes lyriques composés de *ὄρθιοι* et de *σημαντοί* n'étaient pas rares encore. C'est de cette époque que date l'hymne célèbre à Helios, composé dans l'ancien mode dorien:

εὐ-φα-μεί-τω πᾶς αἰ-θήρ,
γῆ καὶ πόντος καὶ πνοιαί etc. etc.

(1) Clem. Alexand. stromat. 6, 784.
(2) Aristide 97.

Chap. VIII. ANALYSE DES VERS D'UNE GRANDE ÉTENDUE.

Aucune période rhythmique composée de trochées ou d'iambes ne peut dépasser l'étendue d'une hexapodie, aucune période rhythmique composée de dactyles ou d'anapestes ne peut dépasser celle d'une pentapodie. Des étendues plus considérables ne sauraient plus constituer un tout rhythmique. Il faut les diviser en plusieurs périodes distinctes, toutes munies de leur frappé, et entièrement indépendantes les unes des autres.

C'est ainsi que le tétramètre trochaïque est composé de 2 périodes de 12 temps, dont les frappés et les levés sont dans le rapport de 1 : 1 (*ἐν γένει ἴσῳ*):

– ˘ – ˘ – ˘ – ˘ | – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ ∧.

La rhythmique dans ce cas ne contrevient pas à la césure métrique: au contraire elle la corrobore; elle en fait une véritable diérèse. Elle procède de même à l'égard du tétramètre iambique:

˘ – ˘ – ˘ – ˘ – | ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ∧.
δωδεκάσ. ἴσος *δωδεκάσ. ἴσος*

Mais elle ne tient aucun compte dans l'hexamètre de la césure penthémimère, parceque la seconde partie du vers héroïque formerait alors un *μέγεθος* de 13 à 14 temps, et que ce *μέγεθος* ne serait pas divisible dans les proportions admises par l'art grec. La rhythmique coupe par conséquent le vers héroïque par le milieu, et le partage en deux tripodies, à moins qu'elle ne le partage en trois dipodies (voyez plus haut). Bien entendu, il ne s'agit pas ici de l'hexamètre récité et déclamé, mais de l'hexamètre chanté.

Ainsi toutes les hexapodies composées de dactyles, toutes les heptapodies, octapodies, décapodies composées de dactyles

et de trochées se subdivisent nécessairement au moins en 2 périodes rhythmiques distinctes et indépendantes. Dans Eschyl. Agam. (v. 1070) nous trouvons les vers suivants:

Καὶ τὸ μὲν πρὸ χρημάτων κτησίων ὄκνος βαλὼν
σφενδόνας ἀπ' εὐμέτρου.
οὐκ ἔδυ πρόπας δόμος πημονᾶς γέμων ἄγαν,
οὐδ' ἐπόντισε σκάφος.
πολλά τοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλαφής τε καὶ ἐξ ἀλόκων ἐπετειᾶν
νῆστιν ὤλεσεν νόσον.

Dans ces six vers il n'y a que les trois de moindre étendue, dont la forme soit rhythmique:

″ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ∧.

Mais v. 1 et 3 sont des octapodies trochaïques, qu'il faut décomposer en tétrapodies;

″ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – ∧ | ″ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧.

V. 6 nous présente une octapodie dactylique qu'il faut décomposer de même:

″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ | ″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – –.

Dans ce vers, la période rhythmique coupe le mot *ἀμφιλαφῆς* par le milieu:

πολλά τοι δόσις ἐκ Διὸς ἀμφιλα-
φής τε καὶ ἐξ ἀλόκων ἐπετειᾶν.

Dans les Perses v. 863 nous trouvons deux heptapodies dactyliques suivies la première d'une tétrapodie, la deuxième d'une tripodie trochaïque. Ces dernières seules sont conformes aux lois du rhythme. Les deux autres doivent être divisées elles-mêmes en tripodies et tétrapodies:

Ὅσσας δ' εἷλε πόλεις πόρον
οὐ διαβὰς Ἅλυος ποταμοῖο,
οὐδ' ἀφ' ἑστίας συθείς,
οἷαι Στρυμονίου πελάγους Ἀχε-

λωΐδες εἰσὶ πάροικοι
Θρηκίων ἐπαύλων.

Heptapodie (″ – – ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ Tripodie
″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ Tétrapodie
″ ⏑ ′ ⏑ ′ ⏑ – ∧

Heptapodie (″ – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ′ ⏑ ⏑ Tétrapodie
″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ′ – Tripodie
″ ⏑ – ⏑ ′ ⏑.

On le voit: si le vers métrique, le vers lu, déclamé, récité ne doit pas s'arrêter au milieu d'un mot, il n'en est pas de même de la période rhythmique, qui ne tient compte que des lois de l'harmonie, de la capacité de l'oreille, et bien moins du sens de la phrase. Elle ne supporte pas de mètres trochaïques et iambiques dépassant l'hexapodie, ni de mètres dactyliques et anapestiques dépassant la pentapodie. Ces mètres seraient trop étendus pour que le rhythme musical les ramenât à l'unité.

Les lois du rhythme admettent des monopodies, des dipodies, des tripodies, des pentapodies péoniques. Elles n'admettent pas de tétrapodies de cette mesure. Une tétrapodie péonique ″ ⏑ – – ⏑ ⏑ ′ ⏑ – – – ⏑ formerait un *μέγεθος εἰκοσάσημον ἐν γένει ἴσῳ*, et nous savons déjà, que le *γένος ἴσον* n'admet pas d'étendue dépassant 16 temps. Comment se fait-il donc, que la pentapodie péonique étant considérée comme rhythmique, la tétrapodie ne le soit pas, quoiqu'elle ait 9 temps de moins? La raison nous paraît être celle-ci. Lorsque le frappé contient un nombre de temps égal à celui du levé, il a besoin de ressortir par une intensité bien plus grande, que lorsqu'il compte quelques temps de plus que le levé. Sans cette intensité plus grande du frappé le levé cesserait d'en être dominé, se rendrait indépendant, et nous aurions deux périodes rhythmiques, au lieu de n'en avoir qu'une seule. Ceci est vrai de l'iambe et du trochée, les plus pe-

tites unités rhythmiques qu'il y ait; à plus forte raison cela doit-il être vrai du péon, le plus étendu des pieds simples. Ici l'effort de la voix ne suffit plus pour assurer au frappé la prédominance sur le levé, vu surtout le temps d'arrêt (minime sans doute), qu'elle doit mettre à passer de la dernière longue du premier crétique à la première du second. Car il ne faut pas oublier, que le crétique n'est qu'une dipodie trochaïque catalectique (– ⏑ – ʌ pour – ⏑ – ⏑). Cette transition du trochée au crétique, du crétique au trochée se voit dans un passage remarquable d'Aristoph. Pax v. 346:

1. *Εἴ γὰρ ἐκγένοιτ' ἰδεῖν ταύ|την με τὴν ἡμέραν.*
2. *πολλὰ γὰρ ἀνεσχόμην*
3. *πράγματά τε καὶ στιβάδας | ἃς ἔλαχε Φορμίων·*
4. *κοὐκέτ' ἄν μ' εὕροις δεκαστὴν | δριμὺν οὐδὲ δύσκολον,*
5. *οὐδὲ τοὺς τρόπους γε δήπου | σκληρὸν ὥςπερ καὶ πρὸ τοῦ·*
6. *ἀλλ' ἁπαλὸν ἄν μ' ἴδοις*
7. *καὶ πολὺ νεώτερον, κἀπ|αλλαγέντα πραγμάτων.*

1. ″ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – | ″ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
2. ″ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
3. ″ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ | ″ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
4. ″ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – | ″ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –
5. ″ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ – – | ″ ⏑ – – ⏑ ⏑ –
6. ″ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ –
7. ″ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – – | ″ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑ –.

De même que les vers trochaïques 4 et 5 ne forment pas une seule période rhythmique, le troisième vers composé de crétiques n'en saurait former non plus. Il est divisé en deux périodes indépendantes, dont chacune est égale aux vers 2 et 6. Si l'on veut rétablir dans ce morceau la plus parfaite égalité de mesure, on n'a qu'introduire la pause d'un temps (*λεῖμμα*) après chaque crétique. Il y aura toujours ce que les anciens appelaient *μεταβολή*; mais le rhythme ne sera plus troublé.

Le mouvement rhythmique, en général si accéléré dans

les vers composés de crétiques, surtout lorsqu'une des longues est résolue en deux brèves, atteint le plus haut dégré de rapidité dans la pentapodie péonique. Elle a été admise par les musiciens dans leur système, parceque la supériorité numérique des temps renfermés dans le frappé, comparés aux temps constituant le levé (supériorité qui entraîne la subordination du levé), permettait encore d'y reconnaître un principe d'unité rhythmique, bien saisissable pour le sens auditif. Dans les Acharn. d'Aristophane v. 283 nous rencontrons une pentapodie anapestique entre deux octapodies trochaïques, divisées chacune, comme nous le savons déjà, par la loi rhythmique en deux tétrapodies. Puis viennent trois tétrapodies crétiques, divisées chacune d'après notre règle en deux dipodies. Après cela, les mètres déjà cités se répètent dans le même ordre, les octapodies répondant aux octapodies, les tétrapodies aux tétrapodies. Seule la pentapodie anapestique:

σὲ μὲν οὖν καταλεύσομεν, ὦ μιαρὰ κεφαλή,

⏑ ⏑ ″ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ –

est remplacée par une pentapodie péonique:

σοῦ γ' ἀκούσωμεν; ἀπολεῖ· κατά σε χώσομεν τοῖς λίθοις.

″ ⏑ – – ⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑ ⏑ ⏑ ´ ⏑ – – ⏑ –

qui en égale, si elle n'en surpasse pas la vélocité furieuse.

FIN DU PREMIER LIVRE.

LIVRE II.

DES PÉRIODES COMPOSÉES ET COMPLEXES.

DES PIEDS SEMI-RHYTHMIQUES

OU

DE L'IRRATIONALITÉ TOLÉRÉE.

Les périodes qui renferment des dactyles, des anapestes, des iambes, des crétiques, leurs solutions et leurs contractions, sont appelées rhythmes simples ou non composés (*ῥυθμοὶ ἁπλοῖ, ἀσύνθετοι*). On y comprend aussi les rhythmes lents élargis, dont il a été question plus haut; mais on en exclut des vers iambiques, qui ont des longues aux pieds de nombre impair, et des vers trochaïques, qui ont des longues aux pieds de nombre pair. Ils sont classés à cause de ces longues '*irrationnelles*' parmi les rhythmes composés, de même que les dactyles et anapestes au mouvement accéléré (*κύκλιοι*) et les trochées au nombre de temps insuffisant (*ἐπίτροχοι*), qu'on trouve mêlés à des rhythmes dactyliques et choriambiques. Une subdivision des rhythmes composés sont les *pieds complexes* (*μικτοί*, littéralement *mélangés, bigarrés*). Ils sont constitués de façon, qu'on ne puisse les reduire à un rhythme uniforme, et qu'il reste toujours deux syllabes, dont la mesure est *irrationnelle*. Ces syllabes ne représentent pas un pied rhythmique, mais seulement un certain nombre de temps,

comme lorsque le ditrochée – ⏑ – ⏑ au lieu d'avoir la valeur d'une dipodie, s'abrège dans la seconde partie. Celle-ci, au lieu d'être un trochée complet, ne compte plus que 2 temps, au quel cas le pied entier s'appelle *κρητικὸς* (1), et s'écrit ainsi par les métriciens allemands: ⏑́ ⏑ – ⏑ (2). Mais parlons d'abord des rhythmes composés réguliers, auxquels on doit songer en premier lieu: ioniques, choriambes et dochmiaques.

Chap. I. LES RHYTHMES COMPOSÉS RÉGULIERS. (IONIQUES, CHORIAMBES, DOCHMIAQUES.)

Ces rhythmes sont en même temps composés et réguliers, chaque fois que l'on peut résoudre leurs pieds en pieds simples, ce qui paraît avoir eu lieu *toujours* dans les ioniques, mais non pas dans les choriambes et les dochmiaques. Ils sont réguliers, chaque fois que le choriambe (*βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου* chez les anciens musiciens) est composé d'un trochée et d'un iambe – ⏑, ⏑ – et le dochmiaque d'un iambe et d'un péon simple, *παίων διάγυιος*: ⏑ –, – ⏑ –.

Quant aux ioniques, tout le monde sait, que l'ionique majeur (*ἀπὸ μείζονος*) ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑ n'est autre chose qu'un spondée suivi d'un pyrrhique, l'ionique mineur q'un pyrrhique suivi d'un spondée: ⏑ ⏑ ⏑́ –. Ils forment ainsi que le choriambe des rhythmes trochaïques, c'est-à-dire des étendues de six temps, divisibles dans la proportion de 2 : 1, appelées en grec *μεγέθη ἑξάσημα ἐν γένει διπλασίῳ* (3). Dans les ioniques les deux longues forment le frappé, les deux brèves le levé;

(1) Aristide 40. Il faut distinguer ce *κρητικὸς* du pied, que nos métriciens appellent crétique, et que nous avons appelé ainsi nous-même. Ce dernier, les musiciens grecs le nommaient *παίων διάγυιος*.

(2) Pour le distinguer de la dipodie – ⏑ – ⏑, où la dernière brève est moins rapprochée de la longue.

(3) Aristox. 303. Mar. Victor. 2537.

dans le choriambe, c'est la longue et les 2 brèves qui la suivent, qui forment le frappé; la longue finale forme le levé. L'ionique majeur se distingue du mineur (– – ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ – –) exactement comme le trochée de l'iambe (– ⏑, ⏑ –), par l'ordre des frappés et des levés, différence appelée par les anciens rhythmiciens *διαφορὰ κατ' ἀντίθεσιν*. Si le trochée et l'iambe rappellent notre mesure à trois-huit, les ioniques et les choriambes rappellent nécessairement notre mesure à trois-quatre. Tous les trois peuvent fournir des monomètres, des dimètres et des trimètres. Le dimètre sera une période de 12 temps, appartenant au *γένος ἴσον*, dont le premier pied représentera le frappé, le second le levé; le trimètre sera une période de 18 temps, appartenant au *γένος διπλάσιον*, dont les deux premiers pieds doivent être considérés comme le frappé, le troisième comme le levé. Un tétramètre contreviendrait aux principes de l'art rhythmique, puisqu'elle contiendrait 24 temps, et qu'elle appartiendrait au *γένος ἴσον*. Or ce genre de rhythmes n'admet que des étendues, qui ne renferment pas plus de 16 temps. Il faudra par conséquent diviser chaque tétramètre composé d'ioniques ou de choriambes en deux dimètres, chaque pentamètre composé de même en un dimètre et un trimètre, et ainsi de suite.

Des mètres catalectiques appellent naturellement la pause de deux temps (*πρόσθεσις*) ou l'allongement respectif (*τονή*), sans quoi un dimètre catalectique ne comprendrait que dix temps, un trimètre que seize, et les proportions rhythmiques n'y seraient plus. Or il arrive qu'au beau milieu d'une série d'ioniques nous rencontrons des anapestes. Il s'ensuit que, même lorsque les anapestes ne se trouvent pas à la fin de la période, il y faudra admettre l'allongement, l'admission de la pause entre deux syllabes du même mot présentant de sérieux inconvénients. Nous choisissons un exemple tiré des Perses d'Eschyle v. 65:

Πεπέρασται μὲν ὁ περσέπτολις ἤδη ⏑ ⏑ ⏓ – ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ ⏒ –
βασίλειος στρατὸς εἰς· ἀν- ⏑ ⏑ ⏓ – | ⏑ ⏑ ⏒ –
τίπορον γείτονα χώραν, ⏑ ⏑ ⏓ – | ⏑ ⏑ ⏒ –
λινοδέσμῳ σχεδίᾳ πορθμὸν ἀμείψας ⏑ ⏑ ⏓ – ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ ⏒ –
Ἀθαμαντίδος Ἕλλας ⏑ ⏑ ⏔ | ⏑ ⏑ ⏒ –
πολύγομφον ὅδισμα ⏑ ⏑ ⏔ | ⏑ ⏑ ⏒ –
ζυγὸν ἀμφιβαλὼν αὐχένι πόντου. ⏑ ⏑ ⏔ ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ ⏒ –

Les choriambes ont le même nombre de temps que les ioniques, et leur mouvement est le même. Pour s'en convaincre, on n'a qu'à détacher dans les vers que nous venons de citer, le commencement anapestique de chaque période; il restera des choriambes. Aussi choriambes et ioniques sont-ils mêlés souvent dans la même strophe lyrique, par exemple (Oedip. R. 498):

⏒ ⏑ ⏑ – ⏒ ⏑ ⏑ – | ⏒ ⏑ ⏑ – ⏒ ⏑ ⏑ –
⏓ ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – | ⏒ ⏑ ⏑ – ⏒ ⏑ ⏑ –
⏑ ⏑ ⏒ – ⏑ ⏑ – – | ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏔ | ⏑ ⏑ ⏒ – ⏑ ⏑ – ∧

Ἀλλ' ὁ μὲν οὖν Ζεὺς ὅ τ' Ἀπόλ|λων, ξυνετοὶ καὶ τὰ βροτῶν εἰδότες· ἀνδρῶν δ' ὅτι μάν|τις πλέον ἢ 'γὼ φέρεται, κρίσις οὐκ ἔστιν ἀληθής· | σοφίᾳ δ' ἂν σοφίαν ∧ | *παραμείψειεν ἀνήρ* etc.

On peut joindre aux ioniques même des dipodies trochaïques. Ces dipodies ont le même nombre de temps qu'une monopodie ionique (⏑ ⏑ – –, – ⏑ – ⏑). Mais le rapport des frappés et des levés n'est plus le même. Il n'y a donc pas identité de rhythmes, mais une modification, un changement, que les anciens appelaient *ἀνάκλασις* (1). C'est comme si dans notre musique on faisait suivre une mesure à trois-quatre d'une mesure à six-huit.

⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | – ⏑ – ⏑ | – – ⏑ ⏑ | ⏒ – etc.
γ.διπλ. $\frac{3}{4}$ *γ.διπλ.* $\frac{3}{4}$ *γ.ἴσον* $\frac{6}{8}$ *γ.διπλ.* $\frac{3}{4}$

Une tripodie trochaïque précédée d'une double anacrouse

(1) Mar. Victor. 2540. Aristide 55. Hephest. 11. Draco 166 etc. etc.

peut donc être considérée comme l'équivalent d'une dipodie ionique:

⏑ ⏑ | ⏑́ ⏑ – – ⏑ | ⏑́ – tripodie trochaïque
⏑ ⏑ | – – ⏑ ⏑ | ⏑́ – dipodie ionique.

Cette modification du rhythme s'explique d'elle-même, si l'on place à la suite les uns des autres plusieurs vers ithyphalliques, précédés de la double note tactée ou anacrouse (⏑ ⏑). Voici la forme de l'ithyphallique: ⏑́ ⏑ – ⏑ – ⏑̆. Ainsi:

⏑ ⏑ | ⏑̋ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ –, ⏑ ⏑ | ⏑̋ ⏑ – ⏑ ⏑́, ⏑ ⏑ | ⏑̋ ⏑ – ⏑ ⏑́ –.

3° Dochmiaques. Aristide (1) nous apprend, qu'il n'est pas aisé de reduire les dochmiaques à une seule forme rhythmique, d'où nous concluons que métriciens et rhythmiciens usaient d'une grande liberté dans l'emploi de ce pied. Si l'on le mesure comme les autres mètres réguliers, il faut l'écrire et lire ainsi:

⏑ ⏑́ ⏑́ ⏑ ⏑́.

Alors la première longue devra être considérée comme un *χρόνος τρίσημος*, on obtiendrait ainsi une période de 9 temps, appartenant au *γένος διπλάσιον*. Car ⏑ ⏑́ – ⏑ – est l'équivalent de ⏑ ⏑⃛ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑̋. Le premier et le troisième frappés seront nécessairement les plus forts. Les anciens admettaient encore d'autres manières de mesurer les dochmiaques, par exemple:

1. – ⏑̋ – – ⏑́ – – ⏑̋ – – ⏑́ ∧ ou bien
2. ⏑̄ ⏑̋ – ⏑̄ ⏑́ ∧ ⏑̄ ⏑̋ – ⏑̄ ⏑́ ∧.

Ainsi mesurés, les dochmiaques feraient partie du *γένος διπλάσιον ἑξάσημον* (– ⏑̋ –, – – ⏑̄ ∧). Les levés formés de longues pourraient s'abréger, ce qui conviendrait au caractère inquiet, passionné de ce rhythme. La brève remplaçant ainsi d'une manière tout anormale la longue, le rhythme cesse d'être

(1) Aristide p. 39.

régulier; il devient *ἐπίτροχος*, c.-à-d. irrationnel, et c'est de ce genre de rhythme, que nous allons maintenant parler (1).

Chap. II. L'IRRATIONALITÉ TOLÉRÉE ET LES PIEDS SEMI-RHYTHMIQUES.

Lorsque dans une étendue de temps quelconque la proportion du frappé au levé n'est pas comme 1 : 1, 2 : 1 ou 3 : 2, cette proportion (*λόγος*) est considérée comme irrationnelle (*ἄλογος*), ou comme contraire au rhythme (*ἄῤῥυθμος*). Les étendues rhythmiques s'appellent *μεγέθη ἔῤῥυθμοι* ou *ῥυθμοὶ κριτικοί, ῥητοί* (2).

La rhythmique établit une différence entre des proportions absolument irrationnelles, comme le sont celles de 3 : 1, 4 : 1, 5 : 1, 2 : 5, 3 : 4 etc. (*παντελῶς ἄτακτοι καὶ ἀλόγως συνειρόμενοι*) (3) et celles, qui sans être rationnelles et rhythmiques, approchent du caractère de ces dernières, et ne sont pas fatalement exclues du domaine de la poésie récitée ou chantée. Ce sont là les proportions semi-rhythmiques (*ῥυθμοειδεῖς*), qu'on nomme aussi *ἄλογοι* dans un sens plus étroit. C'est de ces proportions, que nous aurons à traiter maintenant.

Aristoxène (4) dit en propres termes, que tous les pieds rhythmiques sont déterminés par les proportions de 1 : 1, de 2 : 1, de 3 : 2, ou par une *ἀλογία* telle, qu'elle se trouve au milieu entre deux proportions rhythmiques. Le pied rhythmique du *γένος ἴσον* présente un frappé de deux temps et

(1) Le dochmiaque pouvait être considéré aussi comme un *ῥυθμὸς μεταβάλλων*. Voyez le chapitre sur la *μεταβολή*.

(2) Aristox. 294, 299. Aristide 34, 42.

(3) Aristide 33. Mart. Capella 191.

(4) Aristox. 293.

levé de deux temps — le pied du *γένος διπλάσιον* un frappé de deux temps et un levé d'un temps. Le pied semi-rhythmique, qui tient le milieu entre les deux, s'appelle *χορεῖος ἄλογος*; il a aussi un frappé de deux temps, mais un levé d'une étendue, qui tient le milieu (*μέσον μέγεθος*) entre la longue et la brève, entre le *χρόνος δίσημος* et le *χρόνος πρῶτος*, c'est-à-dire d'un temps et demi (1).

Dans la pratique le juste milieu d'un temps et demi n'a peut-être pas été toujours observé; mais il n'en est pas moins vrai, qu'Aristoxène entend par ce juste milieu une étendue précise, et nullement flottante, puisqu'il explique le *μέσον μέγεθος* des temps irrationnels par le *μέσον μέγεθος* des intervalles irrationnels, qui étaient fixés avec une exactitude mathématique (2).

Mais puisque la syllabe longue compte deux temps et la brève un temps, la syllabe, qui en comptera un et demi, représentera-t-elle une longue abrégée ou une brève allongée? Il est certain, que dans les trochées et les iambes irrationnels nous avons affaire à la longue abrégée. Ces temps si longs, que le rhythme a de la peine à les dompter et à les faire rentrer dans le mouvement général, s'appellent *περίπλεω*. Voici le tableau des iambes et des trochées rationnels et irrationnels d'après la nomenclature des anciens:

Ῥυθμοὶ τρίσημοι (πόδες διπλάσιοι, ῥητοί).

Rhythmes rationnels.

Frappé de deux temps, levé d'un temps.

– ⏑ *τροχαῖος ῥητός* ⏑ – } *ἴαμβος*
⏑⏑⏑ *χορεῖος ῥητός* ⏑ – ⏑

(1) Aristox. 291, 297.
(2) Ibid. 293, 296.

Ῥυθμοειδεῖς περίπλεω, (πόδες διπλάσιοι ἄλογοι).

Rhythmes irrationnels ou semi-rhythmiques.

Frappé de deux temps, levé d'un temps et demi.

–́ – χορεῖος ἄλογος – –́ ὄρθιος
⏑́ ⏑ – χορ. ἄλογ. τροχοειδής – ⏑́ ⏑ χορ. ἄλ. ἰαμβοειδής.

Le pied semi-rhythmique et trop plein (περίπλεως) est un spondée mêlé à des trochées ou des iambes de trois temps, qui par son levé d'un temps et demi dépasse l'étendue légitime de trois temps d'un demi temps, et a pour effet de retarder (comparez notre '*ritardando*') le rhythme trochaïque (γένος διπλάσιον).

Mais la syllabe irrationnelle peut représenter aussi une brève allongée. *Longin* en fait foi, lorsqu'il assure (1): ὁ ῥυθμὸς ... πολλάκις γοῦν καὶ τὸν βραχὺν χρόνον ποιεῖ μακρόν. Or, comme les anciens ne violentaient pas gratuitement les valeurs prosodiques des syllabes, il ne faut pas entendre par les mots ποιεῖν μακρὸν un changement complet d'une brève en une longue, mais seulement la transformation de la brève en syllabe de valeur irrationnelle. Cette transformation se rencontre dans les rhythmes dactyliques de 4 temps. Leur forme régulière rationnelle est connue; au surplus la voici:

Ῥυθμοὶ τετράσημοι, (πόδες ἴσοι ῥητοί).

Rhythmes rationnels.

Frappé de deux temps, levé de deux temps.

–́ ⏑ ⏑ δάκτυλος ⏑ ⏑ –́ ἀνάπαιστος
–́ – ὑπονδεῖος – –́ σπονδεῖος.

Mais on pouvait entremêler les dactyles et les spondées de

(1) Longin prolegg. 139. Mar. Victor. 2484.

4 temps, de trochées ἐπίτροχοι, ainsi appelés, parcequ'étant inférieurs d'un demi-temps à l'étendue requise de 4 temps (– ⏑⏑), malgré leur levé d'un temps et demi, ils accéléraient d'autant le rhythme dactylique. La forme de ces dactyles semi-rhythmiques est donc celle-ci:

Ῥυθμοειδεῖς ἐπίτροχοι, (πόδες ἴσοι ἄλογοι).

Rhythmes irrationnels ou semi-rhythmiques.

Frappé de deux temps, levé d'un temps et demi.

⏑ χορεῖος ἄλογος	⏑ ὄρθιος
(3 temps et demi)	(3 temps et demi).

Nous allons examiner maintenant les uns après les autres tous les ordres de rhythmes semi-rhythmiques.

Chap. III. DES IAMBES ET DES TROCHÉES IRRATIONNELS (ῥυθμοειδεῖς περίπλεω).

Nous avons dit plus haut, que les anciens rhythmiciens voyaient des rhythmes composés dans toutes les périodes trochaïques et iambiques entremêlées de spondées, c'est-à-dire, dans toutes celles, qui admettent une syllabe douteuse au milieu du vers. Ces périodes se mesurent toutes par dipodies, à savoir: le tétramètre trochaïque, le tétramètre et le trimètre iambiques, le dimètre d'Aristophane etc. La période la plus étendue du γένος διπλάσιον compte 18 temps. Donc le trimètre des tragiques peut être mesuré comme une seule période, ayant son frappé principal au cinquième pied, et deux frappés secondaires au premier pied et au troisième (1).

Mais les tétramètres trochaïque et iambique doivent être divisés en deux périodes (voyez plus haut), séparées d'ordi-

(1) Voyez le chapitre sur la sémasie.

naire l'une de l'autre par la césure. Ils ont deux frappés principaux d'égale importance chacun, l'un au premier pied, l'autre au cinquième:

– ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ | – ⏑ – ⏓ – ⏑ –.

Comment mesurait-on dans ces vers les syllabes longues du levé? On ne pouvait les considérer comme des longues véritables, sans quoi dans les périodes:

1. – ⏑ – – – ⏑ – – ⏑ et 2. – ⏑ – – – ⏑ – – –,

qui appartiennent au *γένος ἴσον* ou *δακτυλικόν*, leur première dipodie représentant le frappé, leur deuxième dipodie le levé du rhythme — ces deux dipodies seraient dans le rapport de 7 : 6 ou de 7 : 7, proportion exclue de la rhythmique ancienne. On ne saurait considérer non plus la seconde période comme composée de deux épitrites. Aristoxène n'admet pas de *γένος ἐπίτριτον* dans son système. Aristide, qui l'admet, nous apprend en même temps, qu'il fut rarement employé; ce qu'il n'aurait pas pu dire des dipodies trochaïques ou iambiques. Il ne reste donc qu'une explication: voir dans les spondées des pieds de nombre pair, des trochées irrationnels (*ἄλογοι*, *περίπλεω*) comptant plus de temps que les trochées ordinaires (c'est-à-dire 3 ou 2 + 1), et moins de temps que les spondées ordinaires (c'est-à-dire 4 ou 2 + 2). Le trochée irrationnel ou trop plein embrasse trois temps et demi, à savoir 2 + 1½. Le *χορεῖος ἄλογος τροχοειδὴς* (⏑̆ ⏑̆ –) en embrasse autant, à savoir 1 + 1 + 1½. L'*ὄρθιος ἄλογος*, qui est l'inverse du *χορεῖος ἄλογος* (– –⏑), se mesure ainsi: 1½ + 2, le *χορεῖος ἄλογος ἰαμβοειδής*, qui est l'inverse du *τροχοειδὴς* (voy. le chap. préc.) c.-à-d. – ⏑̆ ⏑̆, se mesure 1½+1+1. Ce qui prouve, que nous sommes dans le vrai, en mesurant ainsi, c'est que *Bacchius* (1) présente le temps irrationnel comme plus long que le bref, et comme plus bref que le long, tout

(1) Bacchius 24, 25.

en maintenant — chose étrange — que la longue est le double de la brève ou du temps simple (*χρόνος ἐλάχιστος πρῶτος*). Nous désignerons désormais le spondée au levé irrationnel par un *α* (*ἄλογος*) placé sur la longue amoindrie:

$$\overset{\prime\prime}{\underline{\ }}\ \smile\ \underline{\ }\ \underline{\alpha}\ \overset{\prime}{\underline{\ }}\ \smile\ \underline{\ }\ \smile\ \overset{\prime\prime}{\underline{\ }}\ \smile\ \smile\ \smile\ \overset{\prime\prime}{\underline{\ }}\ \overset{\prime}{\underline{\ }}\ \smile\ \underline{\ }$$

$$\overset{\prime\prime}{\underline{\ }}\ \overset{\prime\prime}{\underline{\ }}\ \smile\ \underline{\ }\ \smile\ \overset{\prime}{\underline{\ }}\ \smile\ \underline{\ }\ \underline{\alpha}\ \smile\ \smile\ \smile\ \underline{\ }.$$

On peut exprimer dans notre musique moderne le temps irrationnel par la note pointée, qui vaut la moitié en sus de sa valeur naturelle. On écrirait donc le tétramètre trochaïque, en plaçant le point après la syllabe irrationnelle:

$$\overset{\prime\prime}{\underline{\ }}\ \smile\ \underline{\ }\ \smile.\ \overset{\prime}{\underline{\ }}\ \smile\ \underline{\ }\ \smile\ \overset{\prime\prime}{\underline{\ }}\ \smile\ \smile\ \smile\ \smile.\ \overset{\prime}{\underline{\ }}\ \smile\ \underline{\ }$$

et le trimètre iambique:

$$\smile.\ \underline{\ }\ \smile\ \overset{\prime\prime}{\underline{\ }}\ \smile\ \overset{\prime}{\underline{\ }}\ \smile\ \underline{\ }\ \smile.\ \overset{\prime\prime\prime}{\smile}\ \smile\ \smile\ \underline{\ }.$$

On voit aisément, qu'une transformation aussi insensible du rhythme ne saurait impliquer un véritable changement, une *μεταβολή* de la mesure. La *μεταβολή* existerait, si l'on considérait les spondées irrationnels et 'trop pleins' comme spondées véritables; si l'on mesurait:

$$\underset{2\ 1}{\overset{\prime}{\underline{\ }}\ \smile}\ |\ \underset{2\ 2}{\overset{\prime}{\underline{\ }}\ \underline{\ }}\ |\ \underset{2\ 1}{\overset{\prime}{\underline{\ }}\ \smile}\ |\ \overset{\prime}{\underline{\ }}\ \smile\ \text{etc.},$$

parcequ'alors on passerait brusquement de la mesure à trois-quatre à la mesure à quatre-quatre. Mais les pieds irrationnels ne sont autre chose qu'un *ritardando* de la mesure à trois-quatre. Le témoignage formel d'Aristide en fournit la preuve (1): *οἱ περίπλεω*, dit-il, *οἱ πλέον ἤδη τὴν βραδύτητα διὰ συνθέτων φθόγγων ποιούμενοι* (2). Quoique les

(1) Aristide 34, 35, 100 Ip. Mart. Capella 191.

(2) Voyez nos observations dans le chapitre sur la sémasie. On sait que la longue irrationnelle de l'iambe et du trochée ($\underline{\alpha}\ \overset{\prime}{\underline{\ }}$, $\overset{\prime}{\underline{\ }}\ \underline{\alpha}$) ne pouvait se résoudre en deux brèves. C'est pourquoi le senaire admet aux pieds de nombre impair le dactyle ($\underline{\alpha}\ \overset{\prime}{\smile}\ \smile$), le tétramètre trochaïque aux pieds de nombre pair l'anapeste ($\overset{\prime}{\smile}\ \smile\ \underline{\alpha}$). Il se rencontre cependant des anapestes dans les senaires, et des dac-

temps irrationnels soient plus longs que les temps simples (χρόνοι πρῶτοι), ils ne le sont pas autant que les χρόνοι παρεκτεταμένοι (allongés outre mesure), dont la marche a quelque chose de solennel et de majestueux. Les mètres aux longues irrationnelles au contraire sont décrits comme étant plus flasques et plus négligés (ὕπτιοι καὶ πλαδαρώτεροι), plus rapprochés de la prose en un mot. C'est là le caractère du trimètre tragique en général, et des trochées d'Aristophane en particulier. Les trochées d'Eschyle au contraire dans les chœurs n'admettent nulle part l'irrationalité et le *ritardando*, qui en résulte.

Le temps irrationnel se rencontre encore, quoique plus rarement, au commencement de la période rhythmique, immédiatement après le premier frappé. Cela ne peut arriver, que lorsque les périodes ne sont pas mesurées par dipodies, et que tous les autres pieds restent renfermés dans les limites du μέγεθος τρίσημον. Un pareil début donne au rhythme un caractère très-majestueux, et il est rare, que le sens ne réponde pas au rhythme. Par exemple (Esch. Agamemn. 160, 168):

Ζεὺς ὅστις ποτ' ἐστίν, εἰ τόδ' αὐ|τῷ φίλον κεκλημένῳ —
οὐδ' ὅστις πάροιθεν ἦν μέγας | παμμάχῳ θράσει βρύων.

– ´ α – ⏑ ´ – ⏑ – ⏑ – ´ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Suppl. 558: *ἵκνεῖται δ' εἰσικνουμένου βέλος.*

⏑ – ´ α – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑

Suppl. 704: *θεοὺς δ' οἳ γᾶν ἔχουσιν, ἀεί.*

⏑ – ´ α – ⏑ – ⏑ – –

Le rhythme n'est pas troublé, il est seulement ralenti dans ces passages, où la musique moderne elle-même emploierait volontiers son '*ritardando*'.

tyles dans les vers trochaïques; mais ces anapestes et ces dactyles ont le caractère *cyclique* (voyez plus bas), et ce qui le prouve, c'est qu'on les rencontre à tous les pieds du mètre indistinctement.

Chap. IV. L'IRRATIONALITÉ DANS LES STROPHES DORIQUES (ῥυθμοειδεῖς ἐπίτροχοι).

Dans ces strophes nous rencontrons à côté de dipodies, de tripodies, de tétrapodies et de pentapodies dactyliques des périodes trochaïques et iambiques mesurées par dipodies. Ces dipodies ont toujours la forme des épitrites (– ⏑ – –), et les périodes dactyliques elles-mêmes se terminent presque toujours par un spondée, jamais par un dactyle. On ne saurait admettre dans ces cas aucun changement de rhythme, aucune transition du γένος ἴσον au γένος διπλάσιον ou réciproquement; il faut adopter plutôt l'opinion, que la relation de la longue et de la brève, qui d'ordinaire est de 2 : 1, subit ici une modification importante. La période

– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –

présenterait, si nous conservions cette relation, un μέγεθος ἐννεακαιδεκάσημον (étendue de 19 temps), réprouvé par les lois de la rhythmique. Or cette période est considérée, comme nous verrons plus tard, comme l'équivalent de la pentapodie dactylique (1):

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
– ⏑ – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –.

Nous savons de plus par le témoignage déjà cité de Longin et de Marius Victorinus, que le rhythme peut allonger quelque peu un temps bref. Nous attribuerons donc dans le cas qui nous occupe, à la syllabe brève du trochée la valeur d'un temps irrationnel (c.-à-d. d'un temps et demi), de sorte que ce trochée tienne autant de place dans le rhythme que le spondée au commencement d'une pentapodie trochaïque (par ex.

(1) D'après un changement de rhythme appelé μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιΐας θέσιν.

dans *Ζεὺς ὅστις πρὸτ' ἐστίν*, voyez plus haut). En marquant l'irrationalité de la brève par un *α* placé au-dessus du signe, nous écrirons la période déjà citée:

– ⏑ – – – – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – –
2 1½ 2 2 2 1 1 2 1 1 2 2

= 19 temps et demi au lieu de 20 exigés par le rhythme.

On le voit, le rhythme de la strophe dorique est dactylique; il répond à notre mesure à quatre-huit, mesure que le trochée irrationnel accélère au lieu de troubler. Dans la troisième Pythique nous avons 10 *ἐπίτροχοι* dans chaque strophe sur 38 dactyles. Ces *ἐπίτροχοι* (c'est-à-dire *μᾶλλον τοῦ δέοντος ἐπιτρέχοντες*) (1) sont considérés par les anciens rhythmiciens comme un moyen de rendre le vers plus vigoureux et plus viril (*σφοδροὶ καὶ συνεστραμμένοι καὶ εἰς τὰς πράξεις παρακλητικοί*). On sait du reste que la strophe et l'harmonie doriques avaient un caractère particulier d'énergie et de force (2). Il y avait quelque chose de trop calme, de trop uniforme dans la mesure dactylique, dans laquelle les anciens poëmes épiques, les nomes et les hymnes étaient écrits. L'*ἐπίτροχος* lui donnait du relief et un certain élan lyrique. En allongeant la brève du trochée d'un demi temps, l'étendue de 19 temps que présente la période citée plus haut, s'approche de l'étendue rhythmique et régulière de 20 temps à un demi temps près. Elle était contraire au rhythme auparavant (*ἄῤῥυθμος*), elle est désormais semi-rhythmique, *ῥυθμοειδής*.

Mais s'il y a des épitrites (– ⏑ – –) dans les périodes dactyliques de la strophe dorienne, nous devons nous rappeler qu'il y en a aussi dans les périodes trochaïques et iambiques. Leur forme métrique est la même dans les unes et dans les

(1) Aristide 34, 100. Mart. Cap. 191.
(2) Plut. de rep. III, 397. Aristot. Polit. 8, 7.

autres; et cependant leur valeur réelle, intrinsèque, rhythmique diffère essentiellement. Tout le monde reconnaît un tétramètre trochaïque dans ce vers:

ὦ βαθυζώνων ἄνασσα Περσίδων ὑπερτάτη.

″ ⏑ – – ′ ⏑ – ⏑ ′ ⏑ – ⏑ – ⏑ –

Le spondée, qui se trouve au second pied, fait une exception parmi tant de trochées. Il retarde leur mouvement, il est en un mot un *ῥυθμὸς περίπλεως*. Le vers de Pindare:

Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ·

semble au premier coup d'œil se mouvoir d'après le rhythme trochaïque:

″ ⏑ – – – ⏑ – – ′ ⏑ – –.

Mais les vers qui précèdent et qui suivent, ainsi que les mots *δώριον πέδιλον* nous apprennent, qu'ici ce sont les trochées, qui forment l'exception, qui sont irrationnels (*ἐπίτροχοι*) et n'atteignent pas à toute la valeur des *τετράσημοι*, que la mesure prédominante est le *spondée*, appartenant au *γένος ἴσον*. Que l'on compare:

ὦ βαθυζώνων ἄνασσα	*Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμο-*
– ⏑ | – – | – ⏑ | – ⏑	– ⏑ | – – | – ⏑ | – –
trochée rhythmique	trochée *ἐπίτροχ.*
trochée *περίπλ.*	spondée rhythmique
trochée rhythmique	trochée *ἐπίτροχ.*
trochée rhythmique	spondée rhythmique

On voit que le pied semi-rhythmique (*περίπλεως* ou *ἐπίτροχος*), mêlé aux pieds rhythmiques (trochées ou spondées), a toujours la même valeur métrique. Mais suivant qu'il se trouve entouré de *τρίσημοι* ou de *τετράσημοι*, il est ou *περίπλεως* (retardant) ou *ἐπίτροχος* (accélérant). C'est précisément parcequ'il est le *μέγεθος μέσον*, placé entre les rhythmes à quatre temps et les rhythmes à trois, qu'on peut le faire entrer dans les uns et dans les autres.

Comme la mesure de la strophe dorienne est à quatre-huit,

c'est-à-dire dactylique, les trochées *ἐπίτροχοι* qui s'y rencontrent se mesurent par dipodies ou dimètres (–⏑–⏑, –⏑–⏑). Le trimètre devra être divisé en un dimètre et un monomètre. La tripodie dactylique peut se joindre à la dipodie trochaïque et ne former avec elle qu'une seule période, dont la durée rhythmique sera égale à celle d'une pentapodie dactylique, mais dont le mouvement sera plus rapide d'un demi temps. La catalexe et l'anacrouse peuvent avoir lieu dans cette période comme dans les périodes à rhythmes simples. La catalexe peut s'y produire non seulement à la fin, mais aussi au milieu du vers, par exemple à la fin d'une dipodie. Le choriambe sera alors une dipodie dactylique catalectique (–⏑⏑–⏑) et le crétique une dipodie trochaïque catalectique (–⏑–⏑). Les lacunes, comme on voit, sont comblées par la pause (*πρόσθεσις, λεῖμμα*) ou par l'allongement (*τονή*).

Chap. V. DES PIEDS CYCLIQUES (*πόδες κύκλιοι*).

Dans les pieds composés dont nous avons parlé, l'irrationalité atteignait *le levé seul*. Mais les anciens nous apprennent, qu'il y avait aussi des pieds au frappé irrationnel. Denys (1) affirme, que les rhythmiciens distinguaient entre les dactyles, les anapestes ordinaires et les dactyles, les anapestes au *frappé irrationnel*. Ils prétendent, dit-il, que la longue du dactyle est plus brève que la longue complète (*βραχυτέραν τῆς τελείας*) — et comme ils ne peuvent dire, de combien, ils l'appellent irrationnelle. Ailleurs Denys cite ce vers d'Homère :

αὖθις ἔπειτα πεδόνδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής.

Il contient, ajoute-t-il, sept longues, qui ne sont même pas com-

(1) De compos. verb. c. 17 p. 109, c. 20 p. 142.

plètes (*οὐδ' αὐταὶ τέλειαι*). Le dernier pied seul est un spondée; les autres sont des dactyles, mais tellement accélérés par l'irrationalité du frappé, que quelquesuns d'entre eux ne diffèrent pas beaucoup de trochées (*ὥστε μὴ πολὺ διαφέρειν ἐνίους τῶν τροχαίων*).

Opposé à ce rhythme, l'anapeste qu'on appelle cyclique, part de deux brèves et se termine par une longue irrationnelle. Voici, toujours d'après Denys, un exemple d'anapestes de ce nouveau genre:

κέχυται πόλις ὑψίπυλος κατὰ γᾶν.

Évidemment le frappé irrationnel du dactyle et de l'anapeste a la même étendue que le levé irrationnel du trochée et de l'iambe. Car on n'admettait comme semi-rhythmiques que les étendues, qui tenaient le milieu (*μέγεθος μέσον*) entre deux étendues rhythmiques rationnelles. Le milieu entre 2 et 1 est $1\frac{1}{2}$; le milieu entre 3 et 2 serait $2\frac{1}{2}$. Or la longue irrationnelle du dactyle et de l'anapeste ne pouvait pas compter 2 temps et demi, puisqu'elle était moins longue que la longue complète (*τελεία*). En outre le terme *κύκλιος* est synonyme de *στρογγύλος* et *ἐπίτροχος*, et il se dit de rhythmes qui glissent et s'enfuient avec rapidité. Denys n'applique l'épithète *κύκλιος* qu'à l'anapeste, mais d'autres désignent par là aussi le choriambe accéléré (– ⏑ ⏑ –, voyez plus bas) (1). Nous pouvons donc donner le nom de cyclique au dactyle, qui présente la même étendue que l'anapeste cyclique.

Les dactyles d'Anacréon et des poètes érotiques de Lesbos ont généralement un caractère cyclique. Ce qui prouve que l'étendue de ces dactyles ne dépasse guère celles des trochées, c'est que le trochée est souvent substitué dans le premier pied au spondée et au dactyle. On y trouve même l'iambe

(1) Schol. ad Heph. 160.

et le pyrrhique. Voici le paradigme métrique de la tétrapodie dactylique si fort en usage dans la poésie éolienne:

$$\left.\begin{array}{l} \overset{\prime}{-}\,- \\ \overset{\prime}{-}\,\smile \\ \overset{\prime}{\smile}\,- \\ \overset{\prime}{\smile}\,\smile \end{array}\right\} - \smile\smile - \smile\smile - \overset{\times}{\times}.$$

Citons quelques exemples.

Sappho fragm. 40:

Ἔρος (⏑ –) *δ' αὖτέ μ' ὁ λυσιμελὴς δόνει.*

Sappho fragm. 46:

Ἄτθι (– ⏑), *σοὶ δ' ἐμέθεν μὲν ἀπήχθετο*
φροντίσδην —

Il y avait aussi des hexamètres cycliques; ils sont isolés dans Homère. Denys d'Halicarnasse vient de nous apprendre, que dans le vers bien connu:

Αὖθις ἔπειτα πεδόνδε κυλίνδετο λᾶας ἀναιδής

plusieurs dactyles étaient mesurés comme des trochées. Mais ils ont dû être employés généralement dans les hymnes et les poésies érotiques de Sappho, dans les scolies d'Alcée, en un mot dans tous les lyriques éoliens. L'hexamètre cyclique ne comptait que 18 temps, juste autant que le senaire, et il est à présumer, que comme lui, il se mesurait par dipodies:

Hexamètre: $\overset{''}{-}\smile\smile-\smile\smile \mid \overset{'}{-}\smile\smile-\smile\smile \mid \overset{'''}{-}\smile\smile-\underline{\times}$

Senaire: $\smile-\ \smile\overset{''}{-} \mid \smile-\ \smile\overset{'}{-} \mid \smile-\ \smile\overset{'''}{-}.$

On sait que le senaire pouvait servir d'épode à l'hexamètre; qu'en le substituant au pentamètre, on pouvait obtenir des effets comiques. C'est ainsi que s'en est servi Critias (fragm. 3):

Καὶ νῦν Κλεινίου υἱὸν Ἀθηναῖον στεφανώσω
Ἀλκιβιάδην νέοισιν ὑμνήσας τρόποις·
οὐ γάρ πως ἦν τοὔνομ' ἐφαρμόζειν ἐλεγείῳ,
νῦν δ' ἐν ἰαμβείῳ κείσεται οὐκ ἀμέτρως.

Plus tard Horace, marchant sur les traces de grands lyriques de la Grèce, a employé ce nouveau genre de distiques dans des sujets sérieux. Epod. 16:

Altera iam teritur bellis civilibus ætas,
Suis et ipsa Roma viribus ruit.

Chose singulière! Denys parle bien d'un frappé irrationnel; mais il se garde bien d'appeler irrationnels les dactyles et les anapestes eux-mêmes, comme les rhythmiciens appellent irrationnels certains iambes et certains trochées. Toutefois la distinction tacitement établie par Denys est fondée en raison. Dans les iambes et les trochées, dont nous venons de parler, c'est le rapport existant entre le frappé et le levé qui est irrationnel. Il ne paraît pas, qu'il en doive être de même dans les pieds cycliques. Ils seraient irrationnels aussi, ces pieds, si le frappé étant irrationnel, le levé gardait son ancienne valeur; si l'on pouvait mesurer:

$$\overset{-}{1\tfrac{1}{2}}\ \overset{\smile}{1}\ \overset{\smile}{1}$$

Or on ne le peut. Car le rapport du frappé au levé serait comme 3 : 4, rapport repoussé par la rhythmique, et d'autant plus inadmissible, que l'étendue du levé surpasserait celle du frappé. Puis le rhythme ainsi constitué n'aurait plus son caractère fugitif et emporté. Afin que le rapport entre le frappé et le levé reste le même que dans le *γένος ἴσον*, c'est-à-dire comme 1 : 1, il faudra admettre par conséquent, qu'à un frappé irrationnel réponde un levé *pareillement irrationnel*; que, si la longue ne compte dans le pied cyclique que pour un temps et demi, les deux brèves réunies ne comptent que pour autant (c'est-à-dire pour $1\frac{1}{2}$ au lieu de 2). Pour que ce raisonnement soit possible, il faut qu'il existe des brèves plus brèves que les brèves ordinaires. Ce sera une troisième irrégularité à ajouter à celles, dont nous avons déjà parlé, aux longues moins longues que les longues ordinaires et aux

brèves plus longues que les brèves ordinaires. Elle nous conduit aux rhythmes complexes, dont nous traiterons dans le chapitre prochain.

Chap. VI. DES RHYTHMES COMPLEXES (ῥυθμοὶ μικτοί).

La nature de ces rhythmes s'explique par le principe indiqué ailleurs par Denys (1) d'une syllabe plus brève que la brève normale, de celle qui est βραχείας βραχυτέρα. *Rursus rhythmici per correptionem brevibus breviores faciunt*, disait après lui Marius Victorin (2). Cette syllabe descend par conséquent audessous de la valeur du temps simple (χρόνος πρῶτος). Réunie au χρόνος ἄλογος (c'est-à-dire à la longue irrationnelle de $1\frac{1}{2}$ temps), elle forme un χρόνος δίσημος (une étendue de 2 temps). Cette syllabe ne compte donc que pour un demi temps. Nous allons nous expliquer. La dipodie trochaïque se compose de deux trochées; c'est la règle. Mais placée dans le domaine des ῥυθμοὶ μικτοὶ (complexes), elle peut être aussi envisagée comme étant composée d'un seul trochée et d'un χρόνος δίσημος. Dans ce cas, cette dipodie est appelée κρητικὸς μικτὸς ou même κρητικὸς tout court, parce qu'elle a alors le même nombre de temps que le crétique primitif, à savoir *cinq*.

Voici le crétique proprement dit $\overset{2}{-}\overset{1}{\smile}\overset{2}{-} = 5$.

Voici maintenant le κρητικὸς μικτός;

$$\overset{2}{-}\overset{1}{\smile}\overset{1\frac{1}{2}}{-}\overset{\frac{1}{2}}{\smile}$$

longue irrat. — brevi brevior

(1) De comp. verb. c. 15. Cp. c. 20: ἡ μουσικὴ καὶ ἡ ῥυθμικὴ μεταβάλλουσι τάς τε μακρὰς τάς τε βραχείας μειοῦσαι καὶ αὔξουσαι.

(2) Mar. Victorin. 2481.

Quelque chose d'analogue arrive au dactyle cyclique. La longue y est irrationnelle, c'est-à-dire qu'elle équivaut à un temps et demi. La première brève est la *βραχείας βραχυτέρα*, et elle équivaut à un demi temps; enfin la deuxième brève conserve sa valeur primitive, qui est d'*un* temps. Voici le dactyle *cyclique:*

$$1\tfrac{1}{2}\ \tfrac{1}{2}\ 1 = 3.$$

Il compte par conséquent 3 temps en tout, et c'est là ce qui a fait dire à Denys qu'il ne différait pas beaucoup d'un trochée.

Mais non seulement la mesure des syllabes, la disposition aussi des temps en frappé et levé différait dans les deux genres de dactyles. La longue irrationnelle et la brève abrégée réunies forment dans le dactyle cyclique le frappé, qui est representé dans le trochée par une seule syllabe longue. La seconde brève constitue à elle seule le levé répondant au levé du trochée:

ἄλογος *βρ. βραχυ-τέρα* *βραχεῖα*

frappé de 2 temps — levé d'un t.

On pourrait croire que cette disposition des temps ($1\frac{1}{2} : \frac{1}{2}$) fût contraire au système, qui repousse le *λόγος τριπλάσιος* (3 : 1). Mais le système ne s'applique qu'aux pieds (*πόδες*), et les syllabes citées plus haut n'étant pas considérées comme formant un pied, mais seulement comme un *χρόνος δίσημος* par Aristide (1) et par Aristoxène (2), les principes posés au commencement de ce traité restent saufs. — Notons en passant, que les dactyles et les anapestes que l'on rencontre dans les trimètres iambiques et dans les périodes trochaïques, sont nécessairement cycliques, c'est-à-dire qu'ils comptent comme les iambes et les trochées seulement trois temps.

(1) Aristide 39, 40. Schol. Heph. 139.
(2) Aristox. 302.

Ces modifications de la quantité primitive des syllabes et des rapports qui existaient à l'origine entre la longue et la brève, se retrouvent dans l'harmonique, où elles s'introduisirent à la suite du genre enharmonique inventé par le célèbre musicien Olympe. Les genres diatonique et chromatique n'admettaient que le ton (c'est-à-dire deux temps) et le demi-ton (un temps), *ἡμιτόνιον*. Olympe y joignit la *δίεσις* ou le quart de ton, équivalant à un demi temps. C'est ainsi qu'il put traduire en musique non seulement la brève abrégée, mais encore la longue irrationnelle, qui répondait à trois-quarts de ton où à trois dièses. Cet intervalle irrationnel (*διάστημα ἄλογον*) eut le nom *σπονδειασμὸς* ou *ἔκλυσις*. Plutarque (1) désigne expressément Olympe comme fondateur du *τρόπος σπονδειάζων*. Voici la série des tons et fractions de tons, que le tétrachorde des anciens pouvait rendre:

La quarte, *διὰ τεσσάρων* (2 tons et demi), répond au *χρόνος πεντάσημος* (5 temps).

La tierce majeure, *δίτονος* (2 tons), répond au *τετράσημος* (4 temps).

La tierce mineure, *τριημιτόνιον* (un ton et demi), répond au *τρίσημος* (3 temps).

Le ton, *τόνος* (1 ton), répond au *δίσημος* (2 temps).

Le *σπονδειασμός*, *τρεῖς διέσεις* ($\frac{3}{4}$ de ton), répond au *χρόνος ἄλογος* (un temps et demi).

Le *ἡμιτόνιον*, demi-ton ($\frac{1}{2}$ ton), répond au *χρόνος πρῶτος*, (1 temps).

La *δίεσις*, quart de ton ($\frac{1}{4}$ de ton), répond au *χρόνος βραχέος βραχύτερος* ($\frac{1}{2}$ temps).

Seule la syllabe qui se trouve au milieu entre la longue et la brève régulière, est irrationelle. Mais la brève abrégée ne l'est pas; la *δίεσις* qui lui répond, ne l'est pas non plus.

(1) Plut. de musica 19, 11.

Ces observations doivent suffire. Dans un traité de rhythmique il nous est impossible d'entrer dans plus de détails.

La *μῖξις* est comme nous venons de voir le procédé, à l'aide duquel des syllabes, qui n'ont ni un temps, ni deux, comme le grand nombre, sont soumises et adaptées aux lois du rhythme. La *μῖξις* nous fait connaître par conséquent des rhythmes réellement *complexes*, puisque c'est grâce à elle, que nous combinons des éléments essentiellement différents, chaque fois qu'il y a lieu (*εἴ που δέοι*) (1). Aussi a-t-elle été appelée quelquefois d'un nom plus spécial: *συμπλοκή* (2).

Les périodes complexes ne peuvent donc pas être réduites à une mesure uniforme. Leurs éléments constitutifs sont en partie des rhythmes, en parties des temps, comme dit Aristide (3). Un exemple nous avait été fourni par le *κρητικὸς μικτός*, ayant la forme du ditrochée (– ⏑ – ⏑) et n'ayant l'étendue que du crétique simple (– ⏑ –) c'est-à-dire 5 temps au lieu de 6. Qui nous apprendra à distinguer entre le ditrochée régulier *ἀναλυόμενος εἰς ῥυθμούς*, et ce ditrochée au rhythme tronqué, dont la seconde partie est représentée par un *χρόνος δίσημος*, mais ne constitue pas de pied? Il n'y a qu'une réponse à faire: il faut découvrir le rhythme dominant du morceau.

1° Lorsque ce rhythme est trochaïque, les crétiques que nous y rencontrerons, seront de véritables ditrochées catalectiques, et il faudra allonger leur troisième syllabe en la transformant en *χρόνος τρίσημος*. Au milieu d'un mot on emploiera la *τονή*, à la fin d'un mot ou d'un vers la pause. Nous citons le *πάροδος* des Perses v. 114 sqq.

(1) Aristide 42.

(2) Bacchius 23.

(3) Aristide 30: *ποτὲ μὲν εἰς χρόνους, ποτὲ δὲ εἰς ῥυθμοὺς ἀναλυόμενοι.*

	Στρ. α'.	
v. 1.	*Ταῦτά μοι μελαγχίτων*	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖
	φρὴν ἀμύσσεται φόβῳ.	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖ ou – ∧
v. 2.	*ὀά.*	*ἑξάσημος* (chaque syllabe comptant double)
v. 3.	*Περσικοῦ στρατεύματος*	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖
	τοῦδε μὴ πόλις πύθη-	– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏖
	ται κέναν-	– ⏑ ⏖
	δρον μεγ' ἄστυ Σούσιδος.	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧
	Στρ. β'.	
v. 1.	*Πᾶς γὰρ ἱππηλάτας*	– ⏑ ⏖ – ⏑ ⏖
	καὶ πεδοστιβὴς λεὼς	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧
v. 2.	*σμῆνος ὡς*	– ⏑ ⏖
	ἐκλέλοιπεν μελισ-	– ⏑ ⏖ – ⏑ ⏖
	σᾶν σὺν ὀρχάμῳ στρατοῦ etc.	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧.

Dans *στρ. β'* l'allongement (*τονή*) a lieu au milieu des mots et des tétrapodies. Celles-ci ont par deux fois la forme *métrique* d'une dipodie péonique. Mais la *valeur rhythmique* de cette dipodie et celle d'une tétrapodie trochaïque sont exactement les mêmes.

2° Lorsque le rhythme dominant est péonique, les ditrochées mêlés aux péons sont *κρητικοὶ μικτοί*, des crétiques d'une valeur rhythmique réduite, par exemple (Aristoph. Eq. v. 684):

1. *Εὗρε δ' ὁ πανοῦργος ἕτερον πολὺ πανουργίαις*
2. *μείζονι κεκασμένον καὶ δόλοισι ποικίλοις,*
3. *ῥήμασίν θ' αἱμύλοις.*
4. *Ἀλλ' ὅπως ἀγωνιεῖ φρόντιζε τἀπίλοιπ' ἄριστα·*
5. *συμμάχους δ' ἡμᾶς ἔχων εὔνους ἐπίστασαι πάλαι.*

1. ´ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏑, ´ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –,
2. ´ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ –, ´ ⏑ – ⏑, – ⏑ –,
3. ´ ⏑ – – ⏑ –,
4. ´ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –, ´ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑
5. ´ ⏑ – ⏑ – ⏑ – –, ´ ⏑ – ⏑ – ⏑ –.

Les cinq premiers dimètres sont composés de péons; le ditrochée dans vers 2 est un *κρητικὸς μικτός*, c'est-à-dire que le second pied doit être considéré seulement comme un *μέγεθος δίσημον* ($\overset{1\frac{1}{2}\,\frac{1}{2}}{- \smile}$ = 2). Les trochées des vers 4, 5 sont des dipodies de 6 temps envisagées par les rhythmiciens comme *μεγέθη ἑξάσημα δακτυλικά*. Le rhythme a quitté le mouvement péonique et par un changement appelé *μεταβολὴ κατὰ γένος* a adopté la mesure trochaïque.

Ce qui précède nous aidera à mesurer les périodes appelées glyconiques. Comme elles sont composées de *μικτοί*, les anciens les divisaient, comme les *μικτοὶ* en général, en pieds de deux syllabes. La période glyconique, qu'ils désignaient par le nom *βακχεῖος ἀπὸ τροχαίου*, était décomposée par eux ainsi:

$$- \smile \,|\, - \smile \,|\, \smile - \,|\, \smile -.$$

Pour nous elle se décompose en un *κρητικὸς μικτὸς* et un *δάκτυλος κατ' ἴαμβον*, c'est-à-dire une dipodie iambique régulière. Nous la mesurons exactement comme les anciens rhythmiciens:

$$\underbrace{\overset{2}{-}\,\overset{1}{\smile}\,\overset{1\frac{1}{2}}{-}\,\overset{\frac{1}{2}}{\smile}}_{\text{κρητικός}} \,|\, \underbrace{\overset{1}{\smile}\,\overset{2}{-}\,\overset{1}{\smile}\,\overset{2}{-}}_{\text{δάκτ. κατ' ἴαμβον}}.$$

En suivant l'analogie du ditrochée, nous trouvons que

2° l'*iambe double* (*diiambus*) est un ditrochée catalectique précédé d'une anacrouse. Quand il est régulier ou rationnel (*ῥητός*), il représente la dipodie iambique:

$$\overset{1}{\smile}\,\overset{2}{-}\,\overset{1}{\smile}\,\overset{2}{-}.$$

Lorsqu'il est irrationnel ou semi-rhythmique il se mesure:

$$\overset{1}{\smile}\,\overset{2}{-}\,\overset{1}{\smile}\,\overset{1\frac{1}{2}}{-}.$$

Il a cette mesure dans des vers glyconiques précédés d'une anacrouse:

1 2 1 2 1 2 1 2

3° Le *choriambe* rationnel se divise en pieds (*ῥυθμοὶ*), et alors il a une étendue de 6 temps:

2 1 1 2 2 1 1 2.

ou bien il est simplement *ἀναλυόμενος εἰς χρόνους*, ce qui arrive lorsque dans des vers glyconiques sa première longue est irrationelle:

2 1 2 1 2 1 2

Dans ce dernier cas le choriambe s'appelle choriambe cyclique, nom qui nous est transmis par le scoliaste d'Héphestion. Présentant une étendue rhythmique moindre que le choriambe rationnel, il est aussi plus rapide que ce dernier, comme les dactyles et les anapestes cycliques sont plus rapides que les dactyles et les anapestes rationnels.

4° L'*antispaste* est soluble en pieds et en rhythmes, lorsque ses longues sont rationnelles:

1 2 2 1 2 1 2 1

(*τροχαῖος ἀπὸ ἴαμβου* chez les anciens). On le divise seulement en temps, lorsque la deuxième longue est irrationnelle:

1 2 2 2 1 2 1

5° et 6° Le *ditrochée* et le *diiambe* au levé irrationnel (voyez plus haut) sont divisés en pieds et en rhythmes, lorsqu'ils représentent des dipodies trochaïques et iambiques rationnelles, ce qui arrive toujours, lorsqu'ils figurent comme double base dans des vers glyconiques:

ou

Lorsque de deux trochées ou de deux iambes l'un seulement a un levé irrationnel:

ce rapport n'est plus celui de l'égalité, puisque l'un des deux pieds a un demi temps de plus que l'autre — mais la dipodie n'en passe pas moins pour un *δάκτυλος* (c'est-à-dire pour appartenir au *γένος ἴσον*), parcequ'il est de la nature des pieds semi-rhythmiques (*ῥυθμοειδεῖς*) d'affecter la forme ou des *περίπλεω* ou des *ἐπίτροχοι*.

Iph. Aul. 1063: *παῖδες Θεσσαλαὶ μέγα φῶς.*
– ´ α̲ – ⏑ – ´ ⏑ ⏑ –

Pind. Olymp. 4, 4: *ξείνων δ' εὖ πρασσόντων ἔσαναν.*
α̲ – ´ α̲ – ´ α̲ – ´ ⏑ – ´ ⏑

Mais souvent ces dipodies ou *δάκτυλοι* ne sont divisibles qu'en temps, comme dans les périodes que voici:

1. – ´ α̲ – ´ ⏑ – – ⏑ –
2 ¾ ¾ ½

2. α̲ – ´ α̲ – ⏑ ⏑ – ⏑ –
¾ 2 ¾ ¾ ½

La première est un vers glyconique précédé d'une base spondaïque, la deuxième est le même vers, ayant avant le spondée encore une anacrouse. Les quatres premières syllabes sont envisagées par les rhythmiciens comme une dipodie. Mais comme le second frappé est irrationnel (semi-rhythmique),e lles ne peuvent être divisées en pieds rhythmés, mais seulement en temps.

Chap. VII. PÉRIODES GLYCONIQUES ET LOGAÉDIQUES.

Nous avons vu regner dans ces périodes le même principe que dans les rhythmes complexes (*μικτοί*); principe, d'après lequel une longue et deux brèves qui la suivent, peuvent être réduites à la valeur rhythmique d'une longue complète rationelle, suivie d'une seule brève. Ces périodes étaient considérées par les rhythmiciens comme une seule mesure, comme un

seul rhythme, dont une partie constituait un frappé de plusieurs syllabes, et dont l'autre formait un levé composé de même. Ils indiquent toutefois les moyens et les lois d'après lesquelles les syllabes, qui prises rationnellement et conservant la valeur d'un temps ou de deux, auraient empêché une étendue rhythmique de se former, devaient se subordonner au mouvement général. C'est là précisément ce qu'ils appelaient *μῖξις, δι' ἧς τὰς ἄρσεις ταῖς θέσεσι πρεπόντως ἀποδίδομεν.*

Lorsque plusieurs dactyles ou anapestes se suivent, et qu'à leur tour ils sont précédés ou suivis d'un trochée ou d'un iambe, les dactyles ou les anapestes sont considérés comme dactyles ou anapestes *éoliens* ou *logaédiques*, termes qui signifient la même chose que *cyclique*, c.-à-d. fugitif. Mais lorsqu'un dactyle ou un anapeste se trouve isolé au milieu d'autres pieds, on ne le considère plus comme tel; on envisage alors le vers entier comme un vers *glyconien*, à la forme choriambique ou antispastique:

2 1 2 1 2 1 1 2
– ⏑ – ⏑, – ⏑ ⏑ – vers glycon. choriamb. *δωδεκάσημος*
⏑ ⏑ – ⏑, ⏑ – ⏑ – „ „ antispast. „
– ⏑ ⏑ –, ⏑ – ⏑ – „ „ choriamb. „

Dans ces vers à 12 temps aucune syllabe n'est irrationnelle. Il n'en est pas de même des glyconiens suivants, qui eux aussi sont *δωδεκάσημοι*:

2
– ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑
2 2
– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑
2 2
– ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑

Le trochée, qui dans ces vers est suivi de la brève, n'est un pied qu'au point de vue de la métrique. La rhythmique n'y voit qu'un *χρόνος* de 2 temps, dont la longue est irrationnelle (un temps et demi), et dont la brève est le *χρόνος βραχέος βραχύτερος* ($\frac{1}{2}$ temps).

Il s'ensuit, qu'une période glyconienne ou logaédique est envisagée par la rhythmique comme étant égale à une période trochaïque, qui aurait le même nombre de frappés. Le dernier levé manque-t-il? On y supplée par la pause (*λεῖμμα*), ou en allongeant le dernier frappé, et en lui attribuant trois temps:

Période trochaïque: – ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ou bien – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧

Pér. glyc. équivalente: $\overset{2}{–}\overset{2}{⏑⏑}$ – ⏑⏑ – ⏑ ⏑ ou bien $\overset{2}{–}\overset{2}{⏑⏑}$ – ⏑⏑ – ⏑ – ∧.

On voit aisément, que les périodes glyconiques ont 12 temps, comme les périodes trochaïques, qui les précèdent.

Lorsqu'une période logaédique commence par une anacrouse, cette période a la même valeur rhythmique qu'une période iambique pourvue du même nombre de frappés. Quand cette anacrouse n'a qu'une syllabe, il n'y a pas de difficulté; quand elle en a deux, elle forme avec la longue suivante l'anapeste cyclique qui, comme dit Denys, est l'inverse (*ἀντίστροφος*) du dactyle cyclique:

$\overset{1}{⏑}\overset{\frac{1}{2}}{⏑}\overset{\frac{3}{2}}{–}$ (anapeste) $\overset{\frac{3}{2}}{–}\overset{\frac{1}{2}}{⏑}\overset{1}{⏑}$ (dactyle).

L'anacrouse à deux syllabes est-elle suivie d'un trochée? le premier frappé de l'anapeste cyclique sera rationnel comme dans Pindare Ol. IV, 1:

Ἐλατὴρ ὑπέρτατε βρον-

⏑ ⏑ – ⏑ –⏑ ⏑ –

1 ½ 2 1 2 1 2

Les anapestes cycliques, qui se trouvent au milieu d'une période, se distinguent de ceux, qui se trouvent à leur commencement, par l'ordre différent des deux brèves. Dans les premiers c'est la brève abrégée (*χρόνος βραχέος βραχύτερος*), qui précède la brève (*βραχὺς*) rationnelle, exactement comme dans le dactyle cyclique. Sans cela le rapport de 2:1 (*λόγος διπλάσιος*) serait troublé. Ainsi:

⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ — ⏑ ⏑ —.
1 ½ 2 1 2 1 2

Lorsque l'anacrouse est une syllabe longue, elle est irrationnelle ou semi-rhythmique comme dans un vers iambique, c'est-à-dire qu'elle a un temps et demi, en sorte qu'elle équivaut à l'anacrouse qui se compose de deux brèves.

Enfin il résulte de ce que nous avons dit plus haut sur les mètres catalectiques, que dans les cas, où une période glyconienne ou logaédique, précédée d'une anacrouse, se termine par un levé, elle est mesurée comme une période iambique, qui se terminerait de même, c'est-à-dire qui serait catalectique.

Chap. VIII. LA BASE RHYTHMIQUE (ANTISPASTES ET CHORIAMBES CYCLIQUES).

Lorsque dans la même période un frappé est suivi immédiatement d'un autre, il naît le plus souvent ce que les anciens ont appelé le pied antispastique. C'est ce qui arrive dans les vers suivants:

1. — ⏑ ⏑ — ⏑ — — ⏑.
2. — ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑.

Les quatre premières syllabes du premier vers forment un choriambe cyclique, celle du deuxième un *κρητικὸς μικτὸς* c. à d. que le choriambe et le crétique contiennent chacun 5 temps. Comme Aristide voit dans ces deux vers des périodes de 12 temps (*δωδεκάσημοι*), les quatre dernières syllabes dans chacune devront former 7 temps. Il s'ensuit, qu'un des deux derniers frappés a la valeur d'un *χρόνος τρίσημος* — et ce sera nécessairement celui, qui est privé de levé:

2 1 2 1 3 2 1 — 2 1 2 1 3 2 1
1. — ⏑ ⏑ — ⏑ — — ⏑ 2. — ⏑ — ⏑ ⏑ — — ⏑
χορ. κυκλικός — *κρητικός*.

Il en est exactement de même dans les vers de 12 temps appelés par les anciens *τροχαῖος ἀπὸ βακχείου* et *βακχεῖος ἀπὸ ἴαμβου*:

2 3 3 2
1. –⏑⏑⏖–⏑–⏑ 2. ⏑–⏑⏖–⏑⏑–.

Les anciens semblent avoir considéré la base (*βάσις*) comme une variante de l'antispaste. Mais ils ne l'envisageaient pas comme une petite période, indépendante des rhythmes qui la suivent. C'est là le système de Bœckh et de Hermann (⏑–⏑–⏑⏑–⏑–) etc. Ils partaient plutôt de la forme iambique de la base; les autres formes leur en paraissaient être les diverses modifications. Aristide voit dans tous ces vers, dont la base fait selon lui une partie intégrante, de simples *δωδεκάσημοι*. Les voici tous:

– –, –⏑⏑–⏑–
⏑⏑–, –⏑⏑–⏑–
– ⏑, –⏑⏑–⏑–
⏑⏑⏑, –⏑⏑–⏑–
⏑–, –⏑⏑–⏑–
⏑⏑, –⏑⏑–⏑–

Le spondée au début est le même que nous avons rencontré au commencement des périodes trochaïques, c'est-à-dire le *τρίσημος περίπλεως* au levé irrationnel. Il donne de l'énergie à la marche du rhythme. Le second pied aussi peut être un spondée, par exemple (Antig. 827):

πετραία βλάστα δάμασεν.

Aristoph. Vesp. 1459:

καίτοι πολλοὶ ταῦτ' ἔπαθον.

Alors le vers peut revêtir les formes suivantes:

⏑́⏑ α ⏑́⏑ α –⏑⏑–
⏑́⏑ α –⏑–⏑⏑–
–⏑ ⏑́⏑ α –⏑⏑–

Aristide fait ressortir la circonstance, que le frappé est résoluble en deux brèves, d'où il suit, que dans une base anapestique c'est la première brève, qui est marquée de l'*ictus:*

Iph. Taur. 1120:

μεταβάλλει δυςδαιμονίᾳ.

Aristoph. Vesp. 1473:

κατακοσμῆσαι πράγμασιν.

N'oublions pas, que toutes ces formes peuvent être précédées de l'anacrouse, et alors les anciens rhythmiciens appellent la première dipodie *δάκτυλος κατ' ἰαμβοειδῆ.*

Il faut en distinguer soigneusement la base iambique proprement dite. Celle-ci fait naître l'antispaste, dont le premier frappé forme certainement un *χρόνος τρίσημος*, au moins dans des strophes, dont les autres vers ont aussi un caractère iambique. Par exemple (Choëph. 46):

τοιάνδε χάριν ἀχάριτον ἀπότροπον κακῶν,
ἰὼ γαῖα μαῖα, μωμένα.

⏑ – ⏑ ⏑ –, ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ ⏑ ⏑, ⏑ – ⏑ –
⏑ – – ⏑ – ⏑ – ⏑ –
3

Mais cette base peut aussi être mesurée autrement. Comme le premier frappé est le plus décisif et le plus énergique, une brève qui commence peut être envisagée comme *frappé*, et porter l'ictus en cette qualité. Dans la poésie *éolienne* nous trouvons une base formée par un simple pyrrhique, dont la première syllabe est certainement relevée par une forte tension de la voix (Sappho fragm. 40):

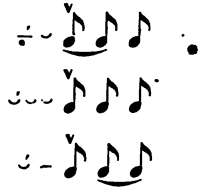
γλυκύπικρον ἀμάχανον ὄρπετον.

⏑ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ ⏑́ ⏑ –

Il s'ensuit que, lorsque dans cette poésie le pyrrhique est remplacé par l'iambe, c'est la brève et non la longue, qui représente le frappé, et qui reçoit l'ictus. C'est ce qui a eu lieu dans le vers qui précède le vers cité par nous plus haut:

Ἔρος δ' αὖτέ μ' ὁ λυσιμελὴς δόνει.

C'est par ce moyen et par ce moyen seul, que l'on peut expliquer les changements fréquents de la base dans les chœurs tragiques, qui trochaïque dans la strophe, se trouve être souvent iambique dans l'antistrophe, et reciproquement. Les trois temps de ce *ῥυθμὸς τρίσημος* sont trois syllabes indépendantes. Dans le trochée les deux premières sont réunies et forment la longue; dans la base iambique ce sont les deux dernières:



Chap. IX. CHANGEMENT DE MESURE.

L'unité du rhythme est la règle, le changement du rhythme n'est donc qu'une exception. Cette exception très-rare dans la musique moderne a été plus fréquente chez nos ancêtres. Une transition brusque d'une mesure à une autre ne saurait être dûe au hasard. Il faut qu'elle soit motivée par la nature des sentiments que la poésie et la musique veulent exprimer.

Les anciens rhythmiciens Bacchius, Euclide, Aristide ont examiné en détail et même systématisé ces *μεταβολαί*, comme ils les appellent. Nous n'aurons pas besoin de les suivre sur ce terrain, d'abord parceque notre intention n'est pas de réproduire ici le système entier de la rhythmique grecque; puis parceque nous avons rencontré dans notre étude rapide des rhythmes, la plupart des changements possibles et admis. Nous

indiquerons seulement en courant la marche suivie par les anciens.

Ils admettent le changement, chaque fois que l'extrême simplicité du rhythme est troublée. Cela arrive dans les rhythmes, que nous venons de traiter dans le chapitre précédent sous le nom de rhythmes complexes, par exemple:

– ⏑ – ⏑, – ⏑ ⏑ – ou – ⏑ – ⏑ ⏑ –.

Car ici on passe d'un rhythme simple à un rhythme complexe (*μικτός*). Cela arrive aussi, lorsqu'on passe d'un rhythme complexe à un autre, qui l'est également (par exemple: – ⏑ –⏑, ⏑ – ⏑ ⏑), ou lorsqu'on joint ensemble des rhythmes, dans lesquels l'ordre des frappés et des levés est opposé (*μεταβολὴ κατ' ἀντίθεσιν καὶ κατὰ σύνθεσιν*), par exemple des trochées et des iambes (– ⏑ – ⏑, ⏑ – ⏑ – ou – ⏑, – ⏑ ⏑ –; ⏑ ⏑ ⏑ –, – ⏑ – ⏑ ou ⏑ –, – ⏑ – ⏑), ou des hexamètres suivis de trimètres iambiques:

– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑, ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ –.

Les rhythmiciens anciens appelaient *μεταβολὴ κατ' ἀλογίαν* le passage d'un rhythme rationnel à un rhythme irrationnel ou semi-rhythmique, ou réciproquement, par exemple: ⏑ ⏑ ⏑ α ou ⏑ α – ⏑, et d'un rhythme semi-rhythmique à un rhythme également semi-rhythmique: ⏑ α ⏑ α.

Un changement de rhythme véritable est celui, que les anciens ont désigné par le mot *ἀνάκλασις*, puisqu'il fait alterner la mesure à trois-quatre avec la mesure à six-huit, ou des ioniques avec des dipodies trochaïques. Ce changement pouvait se produire plusieurs fois dans le même poëme, et il est indubitable, qu'il ne se rencontrait pas seulement dans des rhythmes ioniques, mais aussi ailleurs, par exemple dans les chants composés à la fois dans le rhythme péonique et dans le rhythme trochaïque.

Le dochmiaque aussi pouvait être considéré comme un *ῥυ-*

θμὸς μεταβάλλων, composé d'un bacchius et d'un iambe et soumis à un frappé principal unique:

⏑ ″ – ⏑ ′.

bacchius iambe

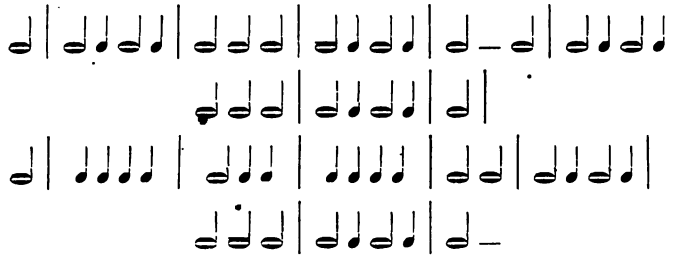
Le rapport de la thésis et de l'arsis y est comme 5 : 3, circonstance qui lui donne un caractère insolite, contraire à toutes les lois de l'harmonie. Aussi lorsque les autres rhythmes portent le nom de rhythmes droits (ῥυθμοὶ ὀρθοί), celui-ci est-il appelé δόχμιος, c'est-à-dire *oblique*. On le trouve surtout dans les monodies du drame, où la passion se sert du langage le plus violent, où se font entendre les accents les plus déchirants de la douleur et du désespoir. La dissonance rhythmique y exprime admirablement les dissonances du cœur humain, si l'on peut parler ainsi. Car le changement de genre n'a pas lieu dans le dochmiaque d'un vers à l'autre; il se répète à chaque mesure, puisque chaque mesure contient le passage du genre péonique au genre iambique. Ce qui fait ressortir davantage le contraste d'une agitation extrême et d'une prostration absolue, qui se peint dans le mouvement de ce rhythme, c'est que les deux brèves qu'il renferme, peuvent être allongées et les longues résolues en deux brèves. Le dochmiaque dont les brèves restent brèves, s'appelle δόχμιος κριτικὸς (rationnel), celui dont les brèves peuvent s'allonger, δόχμιος ἄλογος (irrationnel). Ce dernier a trois formes principales (nous ne comptons pas celles qui naissent de la résolution des longues):

1. α̲ ′ – ⏑ –
2. ⏑ ′ – α̲ –
3. α̲ ′ – α̲ –.

Dans la première forme c'est la première brève qui s'allonge, dans la deuxième, c'est la deuxième; enfin dans n° 3 les deux brèves ont été remplacées par des longues. — Après le

dochmiaque rationnel, qui est le plus fréquent, c'est la première forme du dochmiaque irrationnel, que l'on rencontre le plus souvent.

On le voit: si l'unité de mesure est une règle observée aussi bien par les anciens que par les modernes, cette règle a ses exceptions. Nous venons d'en signaler une importante dans la rhythmique grecque. Les chants d'église du seizième et dix-septième siècles peuvent nous en fournir d'autres. Voici la mesure d'un quintetto de cette époque (1):



Lorsque le rapport du frappé et du levé restait le même, et que le même nombre de temps pouvait être contenu dans un pied que dans une dipodie, il y avait *μεταβολὴ κατ' ἀγωγήν*. Une dipodie trochaïque – ⏑ – ⏑ pouvait être remplacée par un spondée, composé de deux longues de trois temps chacune ⏖ ⏖, ou par un crétique, dont la dernière longue aurait été *τρίσημος* – ⏑ ⏖. Une dipodie dactylique pouvait être remplacée par un spondée, composé de deux longues à quatre temps chacune, c'est-à-dire ⏖ ⏖ = – – – –, ou par un dactyle suivi d'une seule longue *τετράσημος*, c'est-à-dire – ⏑ ⏑ ⏖ = – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑. Quand la dipodie était semi-rhythmique, l'équation changeait; car – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ = – ⏑ ⏑ ⏖, le dactyle fugitif (cyclique) ne contenant que 3 temps. Quand

(1) Winterfeld, Evangelischer Kirchengesang in seinem Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes p. 19. Tucher, Kirchenmelodieen aus der Zeit der Reformation p. 172, 398.

c'est une dipodie trochaïque, qui est irrationnelle (– ⏑ –⏑), nous savons déjà, qu'elle était considérée comme équivalent du crétique. Nous trouvons un changement *κατὰ ῥυθμοῦ ἀγωγὴν* dans Pindare Pyth. I, 3:

πείθον|ται δ' ἀοιδοὶ | σάμασιν.
4 4 2 1½ 2 2 2 1½ 2 2
⏑ ⏑, – ⏑ – – – ⏑ – Λ
8 8 8

La plupart des changements dont nous venons de parler, ne se rencontrent que dans des pieds isolés; le temps de la mesure d'une ode entière nous en fait connaître le *ἦθος* ou le *τρόπος*. Nous nous bornons à reproduire ici le tableau des *τρόποι*, et des genres de poésie qui leur répondent, sans indiquer les textes, par l'étude et la comparaison desquels on est arrivé à le recomposer. Le rhythme dont la marche était la plus lente, et qui était accompagné des notes les plus basses (*largo*, *andante*), s'appelait *τρόπος διασταλτικός* ou *τραγικὸς ὑπατοειδής*. Il s'employait sans doute dans quelques chants religieux des plus solennels, quelquefois dans les odes doriennes, toujours dans les parties choriques de la tragédie. La danse, qui y répondait, était le pas grave de l'*ἐμμέλεια*. — Venait ensuite le rhythme à la marche calme, posée, mais plus énergique du *τρόπος ἡσυχαστικός* ou *μέσος*, accompagné de notes moyennes (*allegretto*, *allegro*). On y composait, outre des hymnes et des péans, des dithyrambes; puis les genres suivants: *ἐγκώμιοι*, *ἐπινίκια*, *συμβουλικά*, *βακχικά*, *ὀσχοφορικά*. Il avait aussi nom *τρόπος διθυραμβικὸς μεσοειδής*. La danse qui y répondait était la *γυμνοπαιδία*.

Le dernier rang est occupé par le rhythme à la marche rapide, pressée (*τρόπος συσταλτικός*), aux notes élevées (*τρόπος νομικὸς νητοειδής*). Il répond à peu près à notre *presto*, *prestissimo*. On y composait des plaintes (*θρῆνοι*, *οἶκτοι*),

les νόμοι de la décadence, des chants érotiques et des épithalames, des hyporchèmes et les parties choriques de la comédie. Dans celle-ci on dansait le κόρδαξ, dans le drame satyrique la σίκιννις; la πυρρίχη consacrée à Bacchus suivait le même rhythme.

Si l'on s'étonne de voir attribuer aux θρῆνοι et οἶκτοι un mouvement plus rapide qu'au dithyrambe, il faut se souvenir, que les plaintes sont écrites habituellement dans le métre *dochmiaque*, le plus agité de tous. — Il ne faudrait pas croire maintenant, que chaque genre du lyrisme eût été astreint au même τρόπος. Les anciens désignaient par τρόποι ἐρωτικοί, τρόποι κωμικοί des rhythmes qui convenaient particulièrement aux chants érotiques et à la comédie, sans qu'ils fussent exclus pour cela des autres genres. Ceci est prouvé par la circonstance, que dans le même morceau les différents τρόποι pouvaient se succéder, et c'est de ce changement, de cette succession, que chez les anciens, traitait le chapitre de la μεταβολὴ κατ' ἦθος.

Bacchius et Euclide nous apprennent (1), que l'on pouvait passer d'un τρόπος à l'autre, que le mouvement rapide pouvait être échangé contre le mouvement moyen, le mouvement moyen contre le mouvement lent. Les transitions pouvaient avoir lieu aussi dans l'ordre inverse. C'est ainsi, que dans un θρῆνος on pouvait arriver du rhythme le plus agité au rhythme le plus calme; dans un chœur tragique du rhythme le plus calme au rhythme le plus agité. Mais dans chaque morceau lyrique on rencontrait le plus fréquemment le mouvement, qui lui était particulièrement propre.

Voilà les changements de mesure et de rhythme, dont les théoriciens de l'antiquité nous entretiennent. Il y a pourtant encore celui, qu'ils appellent μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιΐας

(1) Bacchius 14, Euclid. harm. 21.

θέσιν ou *κατὰ μέγεθος* (1). Ce changement n'a pas trait à un ordre de faits nouveau. Il résume plutôt toutes les variations, tous les changements, qui ont été passés en revue par nous, et il indique leur application dans la pratique. Nous allons nous expliquer.

Tout le monde connait la rigueur et l'extrême exactitude, que les lyriques grecs et surtout Pindare ont mises à faire concorder les valeurs prosodiques de la strophe et de l'antistrophe, puis de toutes les strophes, antistrophes et épodes d'un même chant. Mais comment établir l'unité de mesure dans le dédale de longues et de brèves qui constituent la strophe, l'épode prises isolement? Il est évident, que pour qu'elles aient pu être chantées et chantées en mesure, non seulement les strophes doivent répondre aux antistrophes, les épodes aux épodes, mais que les *périodes rhythmiques* d'une même strophe doivent répondre aussi les unes aux autres, se réproduire régulièrement, revenir à des intervalles réguliers. Dans la strophe et l'antistrophe il y a conformité *métrique;* celle-ci pour être sérieuse, entière, n'admet pour toute variante que la contraction, la dissolution, les syllabes douteuses à la fin des vers, la fluctuation des bases. Mais la conformité rhythmique, qui règne entre les périodes d'une même strophe, admet des libertés bien plus grandes. Il faut, pour que deux périodes répondent l'une à l'autre, qu'elles aient la même étendue (*μέγεθος*), c'est-à-dire le même nombre de temps, et que la disposition des frappés et des levés (*διαίρεσις ποδική*) soit la même. Comme ces périodes n'ont qu'une étendue très-limitée, la plus longue du *γένος ἡμιόλιον* étant de 25 temps, du *γένος διπλάσιον* de 18 et du *γένος ἴσον* de 16 temps, il est tout naturel, qu'il s'en trouve un assez grand nombre, et d'étendue diverse, dans les strophes de longue haleine. Ce

(1) Bacchius 13, 14. Aristox. 291, 292. Harmon. 34.

sont les variations de la même période rhythmique, et son retour régulier caché souvent sous des déguisements multiples, que les anciens rhythmiciens désignaient par la *μεταβολὴ κατὰ ῥυθμοποιΐας θέσιν* ou *κατὰ μέγεθος*; c'est l'unité de ces périodes, qu'il s'agit de dégager du milieu des enlacemens du rhythme, et des complications métriques.

Chap. X. DU RETOUR RÉGULIER DES PÉRIODES RHYTHMIQUES DANS LA STROPHE.

Les règles sur la composition des périodes rhythmiques se déduisent aisément de celles, qui nous ont été transmises surtout par Aristide et Hephéstion sur la composition purement métrique des strophes (1). Les périodes rhythmiques, dont la réunion constitue la strophe, peuvent être toutes d'étendue égale, *ἀμετάβολα* (2); elles répondent du côté de la métrique à la composition *κατὰ στίχον*. Mais ces périodes n'ont pas besoin de présenter toutes les mêmes valeurs métriques. Il suffit qu'elles aient toutes le même nombre de temps et que leurs frappés et leurs levés soient disposés de la même manière.

Des périodes d'étendue égale ne se rencontrent jamais dans Pindare et rarement dans Eschyle. Elles sont plus fréquentes dans Sophocle, Euripide et Aristophane.

Les périodes rhythmiques des strophes sont donc le plus souvent d'étendue inégale et variable (*μεταβόλικά*). Leur ordre de succession dans ce cas est double, exactement comme peut l'être celui des vers et des strophes.

I° Il est *direct* (*τὰ μὲν ὁμοίως τῇ τάξει*), lorsqu'une série de deux ou trois périodes inégales se réproduit identiquement de la même manière, sans que leur succession soit changée.

(1) Aristide 58. Hephest. 116 sqq. Mar. Victor. 2502.
(2) Ptol. harm. 2, 6.

1° Série de deux périodes (*διμερῆ*) se réproduisant dans l'ordre direct:

α β α β α β etc.

2° Série de trois périodes (*τριμερῆ*):

α β γ α β γ ou bien α α β α α β

IIe L'ordre est *inverse* (*τὰ δὲ ἐναντίως τῇ τάξει*), et alors il peut affecter deux formes différentes:

1° Chaque série se réproduit intégralement, comme il arrive dans la combinaison des strophes (1), qu'on appelle *παλινῳδικά*:

α β γ γ β α

2° Les séries qui répondent les unes aux autres dans l'ordre inverse, entourent un centre, un *μέγεθος* isolé, qui ne se réproduit pas, mais qui sert d'appui au groupe réuni des périodes. Cette combinaison rappelle ce que l'on désigne dans l'enchainement des strophes par *τὰ μεσῳδικά* (2):

α β γ β α

De ces différents ordres de succession l'inverse était le plus fréquent. Ils frappaient l'oreille par leur harmonie, comme les évolutions de la danse, qui les accompagnaient, les dessinaient dans l'espace, et les rendaient perceptibles à l'œil. Une réunion de plusieurs petites périodes peut s'appe-

(1) *Ἐν οἷς τὰ μὲν περιέχοντα ἀλλήλοις ἐστὶν ὅμοια, ἀνόμοια δὲ τοῖς περιεχομένοις, τὰ δὲ περιεχόμενα ἀλλήλοις μὲν ὅμοιά ἐστιν, ἀνόμοια δὲ τοῖς περιέχουσι* [Hephest.].

(2) *Ἐν οἷς περιέχει μὲν τὰ ὅμοια, μέσον δὲ τὸ ἀνόμοιον τέτακται.*

ler un *système;* et alors nous aurons à distinguer un système à une série, à série double, à série triple, un système mésodique et un système palinodique. La strophe renferme généralement plusieurs systèmes; il est rare, qu'elle soit absorbée par un seul. Ces systèmes se lient les uns aux autres, et quelquefois même à ceux de l'épode. Il arrive, que le même *μέγεθος μεσῳδικὸν* réunit deux systèmes mésodiques différents d'une même strophe en un seul tout, combinaison qui s'étend quelquefois aux strophes différentes d'un même chœur, comme Choëph. 315:

A B A Γ B Γ

Le *système* forme donc un tout métrique et rhythmique bien arrêté. Il était destiné à l'origine de la poésie *chorique* (ou *métique*) à n'exprimer qu'une seule idée, et il y coincidait fréquemment avec la période syntaxique. C'est ce qui a lieu surtout dans les strophes trochaïco-crétiques d'Aristophane. Mais dans les formes plus artificielles et plus compliquées du haut lyrisme, le rhythme s'affranchit des liens de la pensée, et dans Pindare, la marche de la pensée ne s'arrête pas toujours à la fin de la strophe. Il est toutefois de rigueur que la fin du système rhythmique coincide avec la fin du vers, et ne tombe jamais dans son milieu. Une simple période rhythmique peut couper un mot, un système ne saurait le faire. Aussi savons-nous depuis longtemps, grâce aux recherches de M. Bœckh, que le vers ne s'arrête que *très-rarement* au milieu d'un mot.

Il ne doit pas y avoir dans un système, de période rhythmique isolée: il n'y aurait plus d'ensemble harmonique. Le système mésodique ne saurait être cité comme une exception. Nous en voyons une dans le *μέγεθος προῳδικόν*, qui prélude quelquefois à un système nouveau, ou dans le *μέγεθος ἐπῳ-*

δικόν, qui lui sert parfois d'épilogue (1). Nous rencontrons le premier, lorsque la danse du chœur est pour ainsi dire en retard; elle commence seulement après qu'une série métrique a été chantée, ou par le chef du chœur, ou par le chœur entier. Le second a lieu, lorsque vers la fin de la strophe les évolutions de la danse s'arrêtent, sans que le chant du chœur soit interrompu. Ces préludes ou épilogues ne pouvaient se réproduire dans les périodes du système, puisque ces périodes déterminaient en même temps les mouvements de la danse. On reconnait facilement ces *μεγέθη* à leur caractère métrique et à la pensée, qu'ils renferment. On les trouve surtout dans les tragiques et dans Aristophane. Ils contiennent des exhortations à la danse, ou une transition à quelque sujet nouveau.

L'immense variété des rhythmes se classe dans le petit nombre des catégories, que nous venons de passer en revue. Le nombre de périodes, de systèmes et de strophes est quelquefois très-considérable, mais il est rare, que le génie grec oublie la suprême loi de la mesure, et perde de vue le coup d'œil de l'ensemble.

Quand on peut établir la limite d'un vers par la comparaison de la strophe et de l'antistrophe, par la coincidence de la césure, de l'hiatus et d'une syllabe douteuse, on peut affirmer en même temps, qu'au même endroit il y a une pause. Le chant alors s'arrête un moment avant de reprendre, et c'est ainsi surtout, que l'hiatus s'explique. *La pause est en dehors du rhythme.* Elle est un repos pour le chant et la danse, et elle était indispensable à la musique des anciens, qui ne connaissaient pas le système si compliqué de nos pauses. C'est elle, qui établit une différence nette entre le *vers métrique* et la *période rhythmique.* La pause pouvait

(1) Hephest. 122, 123.

avoir lieu après une seule période rhythmique, et alors période et vers coincidaient. Mais ordinairement elle n'arrivait qu'après plusieurs périodes, qui toutes pouvaient s'arrêter sans inconvénient au milieu d'un mot; et alors celles-ci se succédaient sans autre interruption que celle d'un frappé plus fort au commencement (?) de chacune, pour dessiner davantage le mouvement et pour la distinguer de celles qui précédaient et qui suivaient. Ce qui chez les anciens contribuait encore à les faire ressortir, c'était à côté du frappé *le pas* du danseur, qui accompagnait le chant et qui était plus énergique au commencement de la période. Ainsi dans chaque strophe les périodes rhythmiques répondaient les unes aux autres, que les mots en fussent coupés ou non. Mais, encore une fois, le *vers* ne pouvait pas s'arrêter au milieu du mot.

L'anacrouse était considérée dans la poésie chorique comme faisant partie de la pause précédente, et par conséquent elle ne comptait pas dans le rhythme. Elle était une *ἀναβολή*, un prélude, qui annonçait que chant et danse allaient recommencer. Il s'ensuit 1° que l'anacrouse ne peut avoir lieu qu'entre deux vers, mais jamais entre deux périodes formant un vers, et par conséquent jamais au milieu d'un mot coupé par le rhythme; 2° que dans la constitution harmonique de la strophe un vers précédé d'une anacrouse peut répondre à un vers commençant par le frappé, si les deux vers ont le même nombre de pieds et de temps, la même étendue, en un mot, la même valeur rhythmique.

La corrélation rhythmique n'entrave nullement la corrélation métrique de la strophe et de l'antistrophe. Les pieds répondent les uns aux autres du côté de la métrique; les mesures réunies en périodes et en systèmes répondent les unes aux autres du côté de la rhythmique.

Les formes les plus artificielles, les plus variées, et pour ainsi dire, les plus architecturales du rhythme ont été inven-

tées par Eschyle et Pindare. Dans Sophocle, Euripide, Aristophane le genre des ἀμετάβολα prédomine. Nous en fournirons la preuve dans les analyses des chœurs, dont nous ferons suivre ce mémoire.

Nous choisirons dans Pindare de préférence les deux odes, que les candidats à la licence ont à étudier et à préparer, et nous finirons par donner un tableau des mètres d'Horace, dont nous indiquerons pareillement la mesure et la valeur rhythmiques.

FIN DU DEUXIÈME LIVRE.

III.

EXEMPLES.

LES ODES DE PINDARE.

La première Olympique est composée dans le mode éolien; le τρόπος agité et les valeurs métriques que nous y rencontrons, le prouvent surabondamment. Les périodes rhythmiques y sont presque toutes logaédiques et glyconiennes, et appartiennent comme telles au γένος διπλάσιον. Le pied rhythmique (ποὺς καθ' αὑτὸν) y revêt, abstraction faite de l'anacrouse, les formes suivantes:

– ⏑ trochée
⏑ ⏑ ⏑ tribraque
– ⏑ ⏑ dactyle cyclique
– ∧ χρόνος δίσημος suivi de la pause
⏓ χρόνος τρίσημος.

Il faut y joindre la base iambique (voyez livre II chap. 8) et le spondée, qui, lorsqu'il se trouve mêlé à des mesures de trois temps, doit être envisagé comme un χορεῖος ἄλογος περίπλεως. La constitution des systèmes et la réunion harmonique des pieds font naître des étendues rhythmiques, que nous connaissons déjà; ce sont:

ῥυθμ. ἴσος ἑξάσημος . . . . ἴσ. ϛ' (dipodie — 2)
„ διπλάσιος ἐννεάσημος . δι. θ' (tripodie — 3)

ῥυθμ. ἴσος δωδεκάσημος . . ἴσ. ιβ' (tétrapodie — 4)
„ ἡμιόλιος πεντεκαιδεκάσ. ἡμ. ιε' (pentapodie — 5)
„ διπλάσιος ὀκτωκαιδεκάσ. δι. ιη' (hexapodie — 6)

Ces préliminaires feront comprendre aisément la disposition rhythmique de l'ode:

OLYMPIQUE I.

Στροφή.

	v. 1. Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ	⏑ – ⏑⏑ ⏑ – ⏑ ⏖	4
Syst. I.	χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ	– ⏑ –⏑⏑ – –	3
	v. 2. ἅτε διαπρέπει	⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏖	3
	νυκτὶ μεγάνορος ἔξοχα πλούτου·	–⏑ ⏑ –⏑⏑ –⏑ ⏑ – –	4
	v. 3. εἰ δ' ἄεθλα γαρύεν	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧	4
Syst. II.	v. 4. ἔλδεαι, φίλον ἦτορ,	– ⏑ –⏑⏑ – ⏑	3
	v. 5. μηκέτ' ἀελίου σκόπει	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧	4
	v. 6. ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἁμέ-	– ⏑ – ⏑⏑⏑⏑ – ⏑	4
	ρᾳ φαεννὸν ἄστρον ἐρή-	– ⏑ – ⏑ –⏑⏑ ⏖	4
Syst. III.	μας δι' αἰθέρος.	– ⏑ – ⏑ – ∧	3
	v. 7. μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα	– ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑	4
	φέρτερον αὐδάσομεν·	–⏑ ⏑ ⏖. – ⏑ – ∧	4
	v. 8. ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται,	⏑⏑⏑⏑⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧	6
Syst. IV.	v. 9. σοφῶν μητίεσσι, κελαδεῖν	⏑ – – ⏑ ⏖ ⏑⏑⏑ – ∧	5
	v. 10. Κρόνου παῖδ' ἐς ἀφνεὰν ἱκομένοις	⏑ – –⏑ – ⏑ ⏖ ⏑⏑⏑ – ∧	6
	v. 11. μάκαιραν Ἱέρωνος ἑστίαν.	⏑ – ⏑⏑⏑ – ⏑ – ⏑ – ∧	5

Le deuxième système est lié au troisième par la tripodie (ἔλδεαι, φίλον ἦτορ) qui répond à la tripodie -μας δι' αἰθέρος.

Ἐπῳδός.

v. 1.	*Συρακόσιον ἱπποχαρ-*	⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏖	4	
	μᾶν βασιλῆα· λάμ-	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏖	3	
	πει δὲ οἱ κλέος	– ⏑ – ⏑ – ∧	3	
v. 2.	*ἐν εὐάνορι Λυ-*	⏑ – – ⏑ ⏑ ⏖	3	Syst. I.
	δοῦ Πέλοπος ἀποικίᾳ·	– ⏑ ⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ – ∧	4	
v. 3.	*τοῦ μεγασθενὴς ἐ-*	– ⏑ – ⏑ – ⏑	3	
	ρράσσατο γαιάοχος	– ⏑ ⏑ ⏖ – ⏑ – ∧	4 (*ἐπῳδικόν*)	
v. 4.	*Ποσειδάν, ἐπεί*	⏑ – – ⏑ ⏖	3	
	νιν καθαροῦ λέβητος	– ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑	3	
	ἔξελε Κλωθῶ,	– ⏑ ⏑ – –	2	Syst. II.
v. 5.	*ἐλέφαντι φαίδιμον ὦ-*	⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ ⏖	3	
	μον κεκαδμένον.	– ⏑ – ⏑ – ∧	3	
v. 6.	*ἦ θαύματα πολλά, καὶ*	– – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏖	3	
	πού τι καὶ βροτῶν	– ⏑ – ⏑ ⏖	3	
	φάτις ὑπὲρ τὸν ἀλα-	⏑ ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ ⏖	3	
	θῆ λόγον,	– ⏑ – ∧	2	Syst. III.
v. 7.	*δεδαιδαλμένοι*	⏑ – – ⏑ ⏖	3	
	ψεύδεσι ποικίλοις	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏖	3	
	ἐξαπατῶντι μῦθοι.	– ⏑ ⏑ – ⏑ – –	3	

Le premier système de la strophe est un système *palinodique*, composé de quatre périodes, dont deux tripodies et deux tétrapodies. Systèmes II et III sont de l'ordre *mésodique;* dans le premier une tripodie est entourée de deux, dans le second elle est entourée de quatre tétrapodies, ce qui fait, que les deux systèmes, réunis par un centre commun, forment un seul tout. Dans système IV nous trouvons deux hexapodies et deux pentapodies, qui répondent les unes aux autres dans l'ordre direct. Les systèmes de l'épode sont établis sur un plan semblable. D'abord nous rencontrons (système I) une tripodie entourée de deux tripodies et de deux tétrapodies; puis dans vers 3 la période qui répond à la période centrale, et enfin, comme terminaison du système, un *ἐπωδικόν.* Les deux sy-

stèmes suivants ont été formés évidemment sur le modèle de système II et III de la strophe; ils sont tous deux mésodiques, et ils ont un centre commun, qui les réunit. Ce centre est entouré dans système III de 4 et dans système III de 6 tripodies. Dans la strophe le nombre des tripodies avait été la première fois de deux, et la seconde fois de quatre. C'est l'ampleur plus vaste des systèmes, qui annonce et prépare la fin de la composition entière.

PYTHIQUE IV.

Cette ode est composée dans le mode dorien, le plus grave, le plus majestueux, qu'il y ait. Nous en trouvons la preuve dans le grand nombre de dactyles et de spondées, rhythmes qui appartiennent au *γένος ἴσον*. Point d'agitation dans la marche, de rares anacrouses. Le pied rhythmique, le *ποὺς καθ' αὑτόν*, y peut revêtir les formes suivantes:

– ⏑ ⏑ dactyle
– – spondée
$\overset{1\frac{1}{2}}{\smile\smile\smile}$ *χορεῖος ἐπίτροχος*
– ⏑ ∧ trochée suivi de la pause (*λεῖμμα*)
– $\overline{\wedge}$ *χρόνος δίσημος*, suivi de la *πρόσθεσις*
⏑ *χρόνος τετράσημος*.

La composition du pied rhythmique avec lui-même peut donner naissance aux rhythmes suivants, qui sont particulièrement en usage dans les odes doriennes:

ῥυθμὸς ἴσος ὀκτάσημος . . . *ισ. η'* (dipodie — 2)
„ *διπλάσιος δωδεκάσημος* *δι. ιβ'* (tripodie — 3)
„ *ἴσος ἑκκαιδεκάσημος* . *ισ. ις'* (tétrapodie — 4)
„ *ἡμιόλιος εἰκοσάσημος* . *ημ. κ'* (pentapodie — 5)

Ce sont ces périodes rhythmiques, que nous allons retrouver dans l'analyse des valeurs métriques de l'ode:

Στροφή.

v. 1. Σάμερον μὲν χρή σε παρ' ἀνδρὶ φίλῳ	– ⏑ – – – – ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏓	5	Syst. I.
v. 2. στᾶμεν εὐίππου βασιλῆι Κυράνας,	– ⏑ – – – – – ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – –	5	
ὄφρα κωμάζοντι σὺν Ἀρκεσίλᾳ,	– ⏑ – – – – ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓	5	
v. 3. Μοῖσα, Λατοί-	– ⏑ – –	2	Syst. II.
δαισιν ὀφειλόμενον Πύ-	– ⏑⏑ – ⏑⏑ – –	3	
θῶνί τ' αὔξῃς οὖρον ὕμνων,	– ⏑ – – – – ⏑ – ⏑	4	
v. 4. ἔνθα ποτὲ χρυσέων Διὸς αἰη-	– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –	4	
τῶν πάρεδρος,	– ⏑ – ⏑	2	
v. 5. οὐκ ἀποδάμου Ἀπόλλω-	– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑	3	
νος τυχόντος ἱρέα	– ⏑ – – – – ⏑ – ⏓	4	Syst. III.
v. 6. χρῆσεν οἰκιστῆρα Βάττον	– ⏑ – – – – ⏑ – –	4	
καρποφόρου Λιβύας ἱερὰν	– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓	4	
v. 7. νᾶσον ὡς ἤδη λιπὼν κτίσ-	– ⏑ – – – – ⏑ – –	4	
	1½ 4 1½ 4		
σειεν εὐάρματον	– ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑	4	
v. 8. πόλιν ἐν ἀργάεντι μαστῷ·	⏑⏑ – – – – ⏑ – –	4	

Ἐπῳδός.

v. 1. ἀντὶ δελφίνων δ' ἐλαχυπτερύγων ἵπ-	– ⏑ – – – – ⏑⏑ – ⏑ ⏑ – –	5	Syst. I.
πους ἀμείψαντες θοάς,	– ⏑ – – – – ⏑ – ⏓	4	
v. 2. ἁνία τ' ἀντ' ἐρετμῶν δί-	– ⏑⏑ – ⏑⏑ – –	3	
φρους τε νωμάσοισιν ἀελλόποδας.	– ⏑ – – – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓	5	
v. 3. κεῖνος ὄρνις ἐκτελευτά-	– ⏑ – – – – ⏑ – –	4	
σει μεγαλᾶν πολίων	– ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓	3	
v. 4. ματρόπολιν Θήραν γενέσθαι,	– ⏑⏑ – – – – ⏑ – –	4	Syst. II.
τόν ποτε Τριτώνιδος ἐν προχοαῖς	– ⏑ – – – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓	5	
v. 5. λίμνας θεῷ ἀνέρι εἰδομένῳ γαῖ-	– – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – –	4	
αν διδόντι,	– ⏑ – –	2	
v. 6. ξείνια πρώραθεν Εὔφα-	– ⏑ – – – – ⏑ – –	4	
μος καταβὰς	– ⏑⏑ – ⏓	2	
v. 7. δέξατ' · αἴσιον δ' ἐπί οἱ Κρονίων	– ⏑ – – – – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏓	5	
Ζεὺς πατὴρ ἔκλαγξε βροντάν.	– ⏑ – – – – ⏑ – –	4	

L'ode que nous venons d'analyser a un caractère essentiellement épique; aussi y voyons nous plusieurs rhythmes, tels que la pentapodie et la tétrapodie dactyliques, employés *κατὰ στίχον*, c'est-à-dire dans un ordre continu, circonstance qui donne au poëme une allure plus régulière et plus uniforme. Un simple coup d'œil jeté sur le tableau précédent nous apprend, que la strophe contient trois systèmes, dont le premier est composé de trois pentapodies, qui se suivent presque *κατὰ στίχον*. Deux de ces pentapodies sont complètes, elles entourent la troisième, qui est catalectique. Le second système est palinodique; au milieu se trouvent deux tétrapodies, autour desquelles viennent se ranger deux dipodies et deux tripodies. Le troisième système renferme six périodes, qui forment autant de tétrapodies. Elles se répondent les unes aux autres dans l'ordre direct. On peut y voir aussi six tétrapodies, qui se suivent *κατὰ στίχον*.

On sait que la dipodie péonique peut être considérée comme l'équivalent de la tétrapodie trochaïque, qui lorsqu'elle contient des spondées au pieds de nombre pair ––––––––, ressemble assez à une tétrapodie dactylique (voyez livre II, chapitre 4). Nous avons identifié par conséquent les deux cretiques de l'avant-dernière période à quatre dactyles. La première longue, prise à la fin de chaque cretique, représentera une [illegible], qui n'est intérieur que d'un demi-temps au véritable dactyle. La dernière longue tiendra la place d'un dactyle entier, elle sera un [illegible] tétrapodique. Cette [illegible] donne une [illegible] singulière à la marche du rhythme.

L'ode se compose de deux systèmes. Dans le premier nous avons trois périodes d'une égale mesure [illegible] se succédant dans [illegible] ordre. Dans le second, deux pentapodes et deux tétrapodes se succédent dans l'ordre suivant: un petit enchaînement de quatre périodes

deux dipodies et deux tétrapodies, qui se combinent dans la succession directe *a b a b*.

LES MÈTRES D'HORACE
ET LEUR MESURE RHYTHMIQUE.

Nous commençons par la strophe Sapphique; elle est en usage surtout dans le lyrisme des Éoliens. Il s'ensuit, que si elle contient des dactyles, ils sont nécessairement cycliques; et on peut affirmer la même chose de tous les dactyles, que l'on rencontre dans la poésie des lyriques en général, et d'Horace en particulier. Dès lors les trois premiers vers de la strophe Sapphique se mesurent de la manière suivante:

v. 1. 2. 3. – ⏑ – – – – ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏓. Ce sont des *ῥυθμοὶ πεντεκαιδεκάσημοι ἡμιόλιοι*, c'est-à-dire des pentapodies trochaïques, qui présentent une certaine analogie avec le pentamètre élégiaque.

4. – ⏑ ⏑, – ⏓ *ῥυθμὸς ἑξάσημος ἴσος*, dipodie trochaïque.

Voici le rhythme de la strophe Alcaïque:

v. 1. ⏓, – ⏑ – – – – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏖ ∧ *ῥ. πεντεκαιδ. ἡμ.* = 5
v. 2. ⏓, – ⏑ – – – – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏖ ∧ „ „ „ = 5
v. 3. ⏓, – ⏑ – –, – ⏑ – ⏓ *ῥ. δωδεκάσ. ἴσος* = 4
v. 4. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑, – ⏑ – ⏓ „ „ „ = 4.

Les autres mètres d'Horace sont:

Od. 1, 1: – – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑, – ⏑ ⏖ ∧. La rhythmique considère ce vers comme un *ῥυθμὸς ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος*, cependant la régularité de la césure après le troisième pied rend vraisemblable qu'Horace y reconnaissait deux tripodies distinctes ou deux *ῥυθμοὶ ἐννεάσημοι διπλάσιοι*:

– – – ⏑ ⏑, – | – ⏑ ⏑ – ⏑, ⏖ ∧.

Od. I, 3. v. 1. – – –⏑ ⏑, – ⏑ ⏓ ∧ = 4
v. 2. – – –⏑ ⏑, ⏖ | –⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ ∧ = 3 + 3.

Od. I, 4. v. 1. –⏑ ⏑ –⏑ ⏑, –⏑ ⏑ –⏑ ⏑ | – ⏑ – – ⏑ ⏒ = 4 + 3.
v. 2. ⏑, – ⏑ – ⏒ – ⏑, – ⏑ – ⏒ = 5.

Od. I, 5. v. 1. 2. – – –⏑ ⏑ ⏖, –⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ ∧ = 3 + 3.
v. 3. – – –⏑ ⏑ – ⏓ = 3
v. 4. – – –⏑ ⏑ – ⏑ – ∧ = 4 (*ἐπῳδικόν*).

Od. I, 6. v. 1. 2. 3. – – –⏑ ⏑ ⏖, –⏑ ⏑ – ⏑ – ∧ = 3 + 3
v. 4. – – –⏑ ⏑ – ⏑ – ∧ = 4.

Od. I, 7 est composé d'une série d'hexamètres, suivi chacun d'une tétrapodie dactylique. Comme les dactyles des hexamètres sont cycliques aussi bien que ceux des tétrapodies, les hexamètres peuvent être considérés comme formant chacun une hexapodie trochaïque ou un *ῥυθμὸς ὀκτωκαιδεκάσημος διπλάσιος*. Si les hexamètres étaient composés de dactyles véritables, il faudrait diviser chacun d'eux en deux périodes rhythmiques distinctes, les dactyles pouvant former des tétrapodies et des pentapodies, mais non pas des hexapodies constituant un seul et même tout.

Od. I, 8. v. 1. –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓ = 3
v. 2. – ⏑ – – –⏑ ⏑ ⏖ | –⏑ ⏑ – ⏑ – ⏓ = 4 + 3.

Il est évident, que la dernière tripodie répond à la première et que la tétrapodie se trouve au milieu. Ce système appartient par conséquent au genre mésodique.

Od. I, 11. – – –⏑ ⏑ ⏖ –⏑ ⏑ ⏖ –⏑ ⏑ – ⏑ ⏓ ∧ = 3 + 2 + 3.

Ce genre de mètre constitue donc encore une petite strophe organisée comme celle dont nous venons de parler (I, 8).

Od. I, 13. v. 1. – – –⏑ ⏑ – ⏑ – ∧ = 4
v. 2. – – –⏑ ⏑ ⏖, –⏑ ⏑ – ⏑ – ∧ = 3 + 3.

Od. II, 18. v. 1. – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ∧ = 4
v. 2. ⏑ – ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ = 5.

L'anacrouse du second vers peut être envisagée comme le complément de la tétrapodie catalectique qui précède; dans ce cas il n'y avait pas de pause proprement dite; et les deux vers se chantaient *'uno tenore'* sans interruption.

Od. III, 12. Cette ode est composée tout entière en *ionici a minori*, dont dix réunis forment un système ou une petite strophe. On sait (voyez plus haut), que la nature de ce rhythme n'admet que des dipodies et des tripodies. Des tétrapodies feraient naître des rhythmes de 24 temps, appartenant au *γένος ἴσον*, qui n'en admet que 16. Par conséquent la disposition de l'ode différerait de celle que l'on lui donne habituellement, et il faudrfiit lire de la manière suivante:

Str. 1.

Miserarum est neque amori	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	= 2
dare ludum, neque dulci	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	= 2
mala vino lavere, aut exanimari	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	= 3
metuentes patruæ verbera linguæ.	⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – – ⏑ ⏑ – –	= 3

Str. 2.

Tibi qualum Cytherеæ
puer ales, tibi telas
operosæque Minervæ studium aufert,
Neobule, Liparæi nitor Hebri.

Str. 3.

Simul unctos Tiberinis
humeros lavit in undis,
eques ipso melior Bellerophonte,
neque pugno, neque segni pede victus,

Str. 4.

Catus idem per apertum
fugientes agitato
grege cervos iaculari, et celer arto
latitantem fruticeto excipere aprum.

Od. IV, 7. v. 1. hexamètre cyclique.
v. 2. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ tripodie.

ÉPODES.

Od. I — Od. X. v. 1. ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ = 6 iambes
v. 2. ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – = 4 iambes.

Od. XI. v. 1. ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – ⏓ – ⏑ – = 6
v. 2. – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏑ – = 3 + 4.

Od. XIII. v. 1. – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – ⏑⏑ – – = 6 (hex. cyclique)
v. 2. ⏑, – ⏑ – ⏑ – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ – ⏑ ⏑ – ⏓ = 4 + 3.

Dans la onzième ode le mètre iambique reparaît, à la fin, après avoir été interrompu par le mètre dactylique; dans la treizième c'est le mètre dactylique, qui prédomine au commencement et à la fin, et c'est le mètre iambique, qui se trouve au milieu.

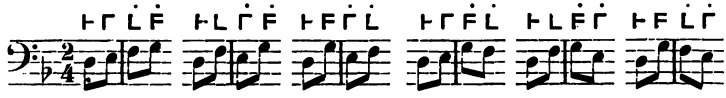
Od. XIV. v. 1. Hexamètre cyclique = 6 dactyles cycliques
= 6 trochées.
v. 2. ⏓, – ⏑ – ⏓ – ⏑ ⏑ ⏓ = 4 iambes
Od. XVI. v. 1. hexamètre cyclique = 6
v. 2. trimètre iambique = 6.

APPENDICE.

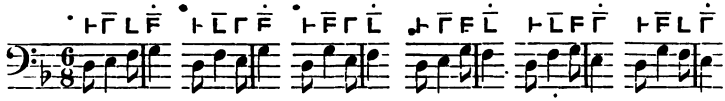
LE SOLFÈGE GREC (1)

D'APRÈS L'ANÔNYMUS DE MUSICA, MIS EN MUSIQUE MODERNE PAR M. WESTPHAL.

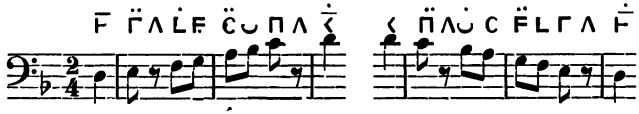
Τετράσημος·



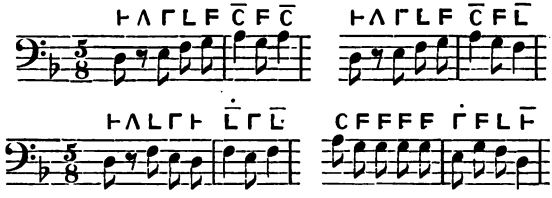
Ἄλλως, ἑξάσημος·



Δωδεκάσημος·

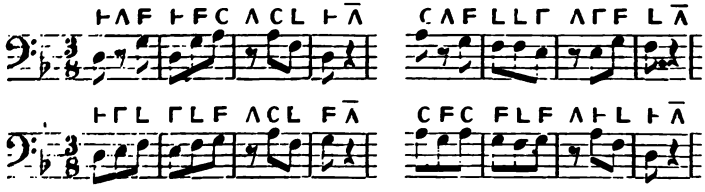


Πεντάσημος·

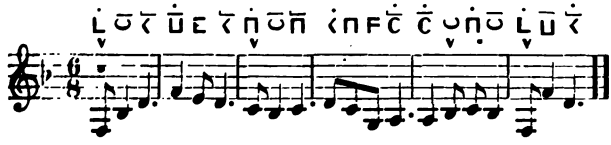


(1) Westphal, *Fragmente und Lehrsätze der griech. Rhythmiker*, p. 70.

Δωδεκάσημος·



Κῶλον ἑξάσημον·

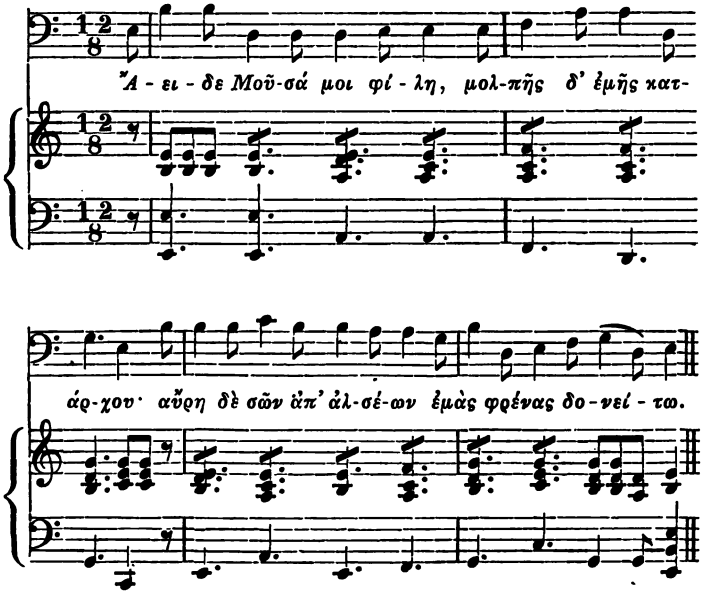


L'HYMNE A LA MUSE (1).

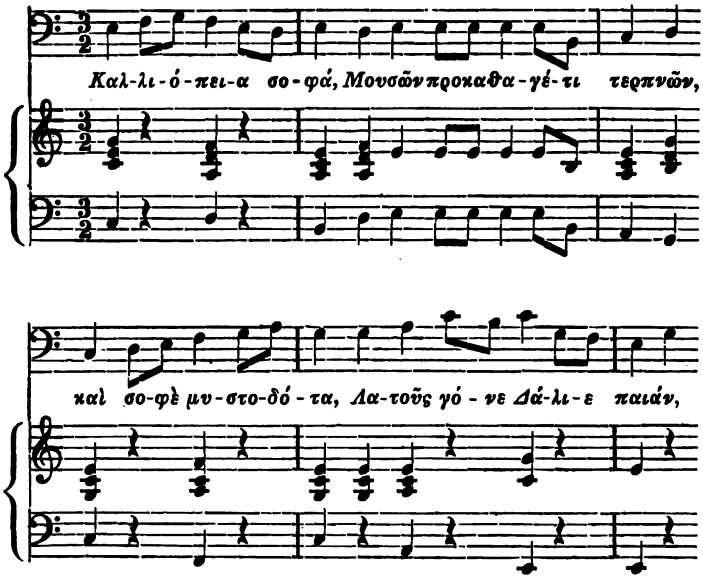
Les notes grecques en ont été soumises récemment à un nouvel examen; elles ont été traduites en musique moderne en dernier lieu par M. Westphal. Voici le texte de l'hymne:

Ἄειδε Μοῦσά μοι φίλη, μολπῆς δ' ἐμῆς κατάρχου·
αὔρη δὲ σῶν ἀπ' ἀλσέων ἐμὰς φρένας δονείτω·
Καλλιόπεια σοφά, μουσῶν προκαθαγέτι τερπνῶν,
καὶ σοφὲ μυστοδότα, Λατοῦς γόνε Δάλιε παιάν,
εὐμενεῖς πάρεστέ μοι.

Et en voici l'air:



(1) Même ouvrage p. 182, 184.


Καλ-λι-ό-πει-α σο-φά, Μουσῶν προκαθα-γέ-τι τερπνῶν,
καὶ σο-φὲ μυ-στο-δό-τα, Λα-τοῦς γό-νε Δά-λι-ε παιάν,

NOTE SUR LE VERS ALEXANDRIN.

J'ai essayé de ramener dans la première partie (p. 74) le vers alexandrin au tétramètre iambique catalectique. Toute réflexion faite, il vaut peut-être mieux le rattacher au tétramètre iambique acatalectique, dans lequel St. Ambroise a composé un si grand nombre de ses hymnes. La quantité prosodique y est fidèlement observée; seulement la latinité y a un cachet moderne; l'assonance et même la rime y sont visiblement recherchées. Voici le commencement de l'hymne célèbre adressée aux bienheureux martyrs:

Aeterna Christi munera | et martyrum victor*ias*
Laudes ferentes debi*tas* | lætis canamus mentibus.
Ecclesiarum princi*pes*, | belli triumphal*es* duc*es*,
Cælestis aulæ mili*tes*, | et vera mundi lumina,
Terrore victo sæculi, | spre*tis*que pœni*s* corpo*ris*,
Mor*tis* sacræ compendio | vitam beatam possident.

La rime ressort bien plus vivement encore dans les vers suivants:

Somno refectis artubus, | spreto cubili surg*imus*,
Nobis, pater, canent*ibus* | adesse, te deposc*imus*.
Te lingua primum conc*inat*, | te mentis ardor amb*iat*,
Ut actorum sequen*tium* | tu, sancte, sis exor*dium*.

Ces vers comptent seize syllabes, l'alexandrin n'en compte que douze. Mais, que l'on veuille considérer, que la langue latine à l'époque de la décadence répugnait, plus que jamais, à terminer ces tétramètres par de véritables iambes, où l'ictus et l'accent se seraient trouvés sur des syllabes différentes, et auraient semblé se combattre. Sur dix-huit hémistiches, que nous venons de citer, un seul (*belli triumphāles*

dúces) a une chute vraiment antique. Les mots qui terminent les dix-sept autres, ont l'ictus et l'accent sur la même syllabe, c'est-à-dire sur l'antepénultième: *múnera*, *victórias*, *débitas*, *méntibus*, *súrgimus*, circonstance, qui jointe à l'habitude romaine de déprimer les désinences, faisait croire à une chute à peu près dactylique. On sait que la langue française ne connaît plus ni dactyles, ni anapestes véritables, et ne saurait par conséquent les reproduire. Les flexions qui avaient tant favorisé la naissance de la rime, n'existaient plus que très-imparfaitement du temps des premiers trouvères. Ceci explique, pourquoi voulant imiter les rhythmes, dans lesquels étaient écrits les chants de l'église, ils abrégèrent d'une syllabe chacun des deux hémistiches de l'octonaire. Le vers fut réduit ainsi à quatorze syllabes, dont deux mi-muettes. On n'ignore pas, qu'il revêtit souvent cette forme au moyen âge (voyez part I, page 75) — ce n'est qu'à l'époque de la renaissance qu'on commença à exiger, que le premier hémistiche eût une chute masculine.

FIN.